



مكتبة المهر

محمود بقتيش

أليخرايم : شفا مشهور الأزيكية
أكبر مكتبة وطنية

البحث عن ملاح قومية

من أعمال الفنان عبدالهادي الوشاحي

رحلة في أعمال ١٤ فنانا مصرياً

كتاب الهلال



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد
رئيس التحرير : مصطفى تنبيل
مدير التحرير : عايد عياد

مركز الإدارة :
دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

تليفون ٣٩٢٥٤٥٠ - سبعة خطوط ..

KITAB ALHILAL

العدد ٤٥٨ - جماد الثاني ١٤٠٩ - فبراير ١٩٨٩

No . 458 FEBRUARY 1989

الاشتراكات

تيمية الاشتراك السنوي (١٢ عددا) في جمهورية مصر العربية
اثنا عشر جنيها ، وفي بلاد اتحاد البريد العربي والافريقي
والباكستان ثلاثة عشر دولارا او مايعادلها بالبريد الجوي وفي سائر
انحاء العالم عشرون دولارا بالبريد الجوي .
والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال في ج . م . ع .
نقدا او بحوالة بريدية غير حكومية وفي الخارج بشيك مصرفي لامر
مؤسسة دار الهلال ، وتضاف رسوم البريد المسجل على الاسعار
الموضحة عاليه عند الطلب .

→ كتاب المسائل



تليجرام مكتبة فوائض في بحر الكتب

سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

أهم جريئات علي تيجرام

باعتفن

هنا سحر الازليكية

فواحد في بحر الكتب

قناة مصر الثقافية والفنية

البحث عن ملاح فتومية

بقلم
محمود بقشيش

دار الهلال

أهم جروبات علي تليجرام

الاحسن

هنا سعد الازيكية

فوائد في بحر الكتب

قناة مصر الثقافية والفنية

مقدمة

اخترت لهذا الكتاب مجموعة من الفنانين المصريين يشغلهم ، بدرجات متفاوتة ، أن يكون للفن التشكيلي ملامحه الخاصة . والواقع أن « الحرص » على ابتكار ملامح متفردة ، و « الزهد » في استنساخ النموذج الغربي . . كان مطمحاً للعديد من الفنانين المصريين . منذ مطلع هذا القرن . ولقد أسهم كل جيل بما أتيح له من وعى في ابتكار ابداعات تجسد موقفه من النموذج القومي ، والنموذج الغربي . وليس معنى هذا - بالطبع - أن كل أفراد الجيل الواحد من المبدعين يتفقون اتفاقاً « كربونيا » في كل شيء ، فإذا تأملنا ابداعات « محمود مختار » و « راغب عياد » و « يوسف كامل » - على سبيل المثال - فأننا نجد اختلافاً أسلوبياً واضحاً ، ورغم ذلك ، فكل منهم يسعى - بطريقة - إلى « تمصير » النموذج الغربي ، فلجأ « مختار » إلى استعارة « القناع » الفرعوني ، وأضاف « عياد » إلى القناع الفرعوني . . قناع الإيقونة القبطية ، وانغمس « كامل » في مصرية « الموضوع » عبر الأسلوب التأثري الذي اعتنقه حتى النهاية . لم يسر سعى الفنانين في خط مستقيم ، بل تأرجحت درجة الاقتناع ، وحرارة السعي بين النموذج الغربي القائم ، والنموذج القومي المأمول . . طوال تاريخ الحركة التشكيلية .

/ حرصت ، في اختيار الفنانين ، أن يكونوا مختلفين في

أساليبهم الفنية متباينين في المستوى ، ودرجة الانتماء الى
وعى الستينيات ، وأردت بهذا الاختيار أن أؤكد على وجود
« مدرسة مصرية » - مقاومة - في الفن التشكيلي ..
تتنفس داخلها عديد من التيارات والأساليب الفنية
المتباينة ، والمتناقضة أيضا ، كما أردت أن أثبت بهذه
النماذج من النقد التطبيقي بطلان ادعاء البعض إختفاء أو
تراجع النقد التشكيلي في مصر .

الفنان : صبرى منصور . وذكريات القرية

ذكريات طفولته هي ذكريات الرهبة من الليل . كانت ظلال النخيل الممتدة ، أو الساقطة على جدران بيوت القرية تخيفه .

وعندما كبر بضع سنوات أخرى ، وكان بمقدورته ، أن يفهم . . . سمع بعض الحكايات الشعبية عن سماء القرية المسكونة بالجنيات ، كما سمع عن النداهة التي تغوي بضحاياها . تجذبهم اليها ، فيذهبون بغير رجعة . وربما اكتشف في مرحلة أنضج ، تلك الرسائل السحرية المتبادلة بين القمر ونخيل القرية ، وبيوتها ، وشواهد القبور ، ونساء القرية ، وأكفان الموتى .

وبعد أن أصبح الطفل فنانا صار هذا المخزون ذاته الدائم ينسج منه أحلامه التي تختلف في اللون والرموز من مرحلة الى أخرى ، ويظل أميناً لهذا النبع الفطري ، ويبرز في تجسيد أحلامه للدرجة التي تستقطب اهتمام المتلقي .

كنت قد حاولت أن أعرف منه لماذا تلح عليه مفردة بعينها سنوات طوال كمفردة الطائر ، وسر تحولها من طائر منقش الى طائر يشبه الطائر الفرعوني المقدس (حورس) وكنت أريد أن أقيم علاقة بين طائره ، وطائر (براك) ، وحمامة (بيكاسو) . كنت أريد أيضا أن أعرج على الكمية الهائلة من الطيور التي ظهرت في كثير من أعمال الفنانين المصريين والاجانب . . . الا أنه حسم تساؤلاتي الباطنة

والظاهرة بقوله : كل عناصرى جاءت من طفسولتى ، ولم
أحصل عليها من الكتب ! • اننى أرسم لكى أتصرف على
مشاعرى ! • لم أفكر فى رمز من الرموز ولكنها خرجت
ممكدا ! ولا يشغلنى أن أكون منتشيا لمدرسة ، أو اتجاه ما !
ان أى فنان ، بالطبع ، لم يأت من فراغ ، وان عدم
التأثر مستحيل ، فكما تتسرب الذكريات داخلنا دون أن
ندفعها للظهور ، كذلك يكون تسرب الاشياء التى تهزنا
سواء كانت فى كتاب ، أو فى الحياة ! •

اول الطريق

كان صبرى منصور طالبا متميزا بكلية الفنون الجميلة
بالقاهرة ، وكانت مباراة احتلال المركز الاول مشتعلة بينه
وبين زميله الفنان محمد رياض سعيد ، وكذلك بعض زملاء
المقدمة أمثال الفنان السورى الشهير نذير نبعة ، والفنان
مصطفى الفقى ، وانتهت المباراة التى استمرت خمس
سنوات لصالحه ، وفاز بالترتيب الاول ، وحصل على
الدرجة النهائية فى مشروع التخرج • وكان موضوع
تخرجه (الزار) • وظهرت فى مشروعه بدايات الالوان
الزرقاء التى تميز بها حتى الآن • وقد أجاد بصورة لافتة
للنظر • • الدراسات الاكاديمية للطبيعة : الصمامة ،
والحبة ، والبورثريه • وظهرت بداية التحول عن جمود
الاكاديمية الى محاولة اكتشاف طريق فى السنة الثانية
بالكلية ، فقد فرض على الطلبة ، كالعادة ، تكوين من
(الطبيعة الصمامة) مكون من رغيف بلدى ، وفازة ،
وقطعة قماش • فلم ينقله ككل مرة ، ولكنه ترك لخياله

العنان ، فأحدث انقلابا في عناصر التكوين في مساحة من الأرض توحى بالامتداد ، كما أضاف من عنده مجموعة من الأشجار العارية الجافة . . وكانت النتيجة أن تحولت (الطبيعة الصامتة) الى منظر مأساوى .

لم يكن مسـموجا للطلبة . . حتى السنة الثانية ، في ذلك الوقت ، أن يفعلوا شيئا غير دراسة الاشكال المفروضة دراسة أكاديمية . وكان من الممكن أن يعتبر صبرى منصور هذه اللوحة مجرد نزوة لن يكررها حتى لا تهتز درجاته أمام المنافسة الشديدة بينه وبين زملاء المقدمة الا ان الفنان حامد ندا ، وكان وقتها قد عاد من بعثته الى أسبانيا ، وكان يشكل تيارا تجديديا في الفن صادما للجمود الاكاديمى . احتفى باللوحة عندما رآها ، ولم يكتف بذلك بل دعا أساتذة التصوير ، الذين تسلموا واحدا في اثر واحد ، لرؤية ما صنعه طالب السنة الثانية ، وأبدوا اعجابهم بما صنع ، الا أن الفنان الذى كان أكثر تشجيعا له هو الفنان « عبد الهادى الجزار » ، وكان يشترك مع زميله الفنان « حامد ندا » فى تشكيل تيار مميز للامع فن مصرى . كان الجزار يستلهم الحارة المصرية ، مركزا على عالم الخرافة ، والمجاذيب ، وتميز أسلوبه بالرمزية . ويبدو أن « صبرى منصور » قد تأثر بدرجة ما بالعالم الذى يجسده أساتذته فى لوحاته . وتحريفات الشكل الانسانى ، وحرصه عليها ، وأصبحت العين لا تخطئ التعرف على شخصيات الجزار التى تلوح فيها غيبوبة . وجمود ، وذهول .

كفوفها غليظة ، وقوية ، لكنها مشلولة . وأقدامها مفرطحة ، ويبدو هذا التحريف الخشن للشكل الانسانى

متسقاً مع العالم الذي ، يحرص على تجسيده .. بينما التزم « صبرى منصور » ببعض الملامح الأكاديمية ، من حرص على مصدر ثابت للضوء ، الى حرص على النسب الطبيعية ، الى ابراز للبعد الثالث ، وكانت تمتلئ لوحات المشروع بالثرثرة التشكيلية . تتوزع العين في اللوحة ، وتتعثر في عشرات التفصيلات ، وأصبحت اللوحات سوقاً للمسابيح ، والقواقع ، والأبخرة المتصاعدة ، والشسوارع الغريبة ، والقطط الضالة ، والأثواب الشفافة ، والأقمشة المفروشة على الأرض ، وربما كان يريد أن يثبت قدراته وتميزه على زملائه ، إلا أنه على أية حال قد تخلص من تلك الثثرة ، بل أنه اتجه اتجاهاً يكاد يكون مـعكوساً .. تميز باحترام المساحات الصريحة .. كما حاول التخلص من العناصر التي كانت تذكره بالفقار « عبد الهادى الجزار » واكتفى من تلك المرحلة بالشعور المسترسلة ، والكثيفة للنساء ، أما الرجال فلا وجود لهم في عالم « صبرى منصور » إلا كهوامش باهتة ، ولم يهتم بالرجال الا فى لوحتين فقط يحملان نفس العنوان : « رجل ، وامرأة ، وهلال » نفذهما خلال عام ١٩٧٢ . ويظهر الرجل والمرأة فى حالة التحام كامل ، وفى اللوحتين تظهر سيطرة المرأة ، وفى لوحة منهما تبدو المرأة العنصر المسيطر على المساحة الأساسية للوحة .. يذوب فى داخلها الرجل ، ويشكلا معاً كياناً واحداً ، أنتويا .. هو كيان المرأة .. ذات الشمس المسترسلة ، الذى ينحنى ليحتوى الرجل أسفل اللوحة ، ويكمل قوس الهلال الحائى هذا الاحتواء . أما اللوحة الأخرى فهى على الرغم من أن الرجل هو الذى يقوم

بالاحتواء فإن المرأة تبدو فى الوضع الالهم ، والافضل ،
ويقوم الهلال بنفس الدور فى اكمال هذه العلاقة ، وقفل
التكوين . ان المرأة - بطلة عالم « صبرى » - غامضة .
تمتلئ بأنوثة فطرية . تغطى شعرها الكثيف ملامح الوجه
فاذا رفع الشعر عن الوجه وجدناه وجهها بلا ملامح !
وتشكل المرأة والبيت عالما متكاملا ، يندر أن تتركه ،
فاذا حدث وخرجت صارت طيفا !

سألته فى محاولة لاستتبار نفسى : لماذا تكون المرأة
البطل الاول فى لوحاتك ؟ صمت قليلا وجعل يفكر ، ثم
قال فى حيرة : لا أدرى !

المعرض الاول بقاعة اخناتون عام ١٩٧٢

اقام معرضه الاول بعد تعيينه معيدا بكلية الفنون
الجميلة بالقاهرة بثمان سنوات . فى هذا المعرض ظهر
عنصر الطائر المحلق ، والمسيطر ، أو الساقط ، كما
استثمرت باقى المفردات : الشعر الكثيف المسترسل ،
والمنتشر ، له نهايات تشبه أطراف الاخطبوط . الملاءات
البيضاء تغطى أجسادا أو تلتف حول وجه دميم ، وتنتشر
فى كل اللوحة لتصبح وسادة فقيرة لجسد عار ، وملاذا
لطائر يسقط ، أو مسرحا لاداء طقس خرافى . قال :

وجدت احدى شقيقتى مغطاة بملاء بيضاء ، وعرفت
أنها مائت . كانت جسدا صغيرا ، صامتا .

اختفت الحادثة ، وبقيت ذكرى الملاءات البيضاء مفردة
رمزية صاحبتة فى رحلة فنية لا تقل عن عشر سنوات !
فى المعرض . . تتساوى المتناقضات . . يتساوى

(صوت النعي ، وصوت البشير) فالحي ، والميت . الطائر
المنقلب على رأسه . الراقصة الذاهلة . الوجوه الهاربة
في الشعر ، والهاربة من الملامح . كل هذا يبدو متحجرا .
قال : كنت أحب صمت القرية ، وصمت الاشياء .

أما سطح اللوحة فقد كان ولا يزال مشسبعا بطبقات من
الالوان تتراكم فوق بعضها البعض بعجائن ليست سميكة
وفي تراكمها تتخلق الدرجات اللونية ، ناعمة ، ضبابية
متخففة من تأكيد البعد الثالث ، واللوحات تبدو متخلصة
من فلول الاكاديمية ، والشكل متوازن في مستوياته
المختلفة .

لا يسحبنا الى العمق بشدة ، ولا يدفع بنا الى الخارج .
هذا التوازن الذي يحرص الفنان على الاحتفاظ به ليس
فقط في الدرجات اللونية . ولكن في تكويناته . فعلى
الرغم من الموضوعات ذات الطابع المأساوي فان التنظيم
السكوني للعناصر ، والدرجات اللونية الباردة التي
تصطبغ بالرمادية تجعلنا نتقبل بغير مرارة ، بل بمتعة . .
ما نشاهده . فهو في كل لوحاته لا يستفز فينا اية
انفعالات . . مبالغا فيها .

البعثة من ٧٤ - ١٩٧٨

ازداد تحفظه في الاجابة عندما سأله عن هذه المرحلة
التي استمرت نحو أربع سنوات أمضاها في أسبانيا ابتداء
من عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٧٨ ، والتحق خلالها بجامعة
سان فرناندو ، أقام خلالها معرضا واحدا ، علق عليه
بقوله : ان العين الاوربية لا تتذوق - فيما يبدو - أعمال

ذات الطابع الشرقى . وهو يختلف فى هذا عن العديد من الفنانين المصريين الذين تكيفوا بالبيئة الجديدة للسدرجة التى تبنا فيها النموذج الاوروبى ، وقد نجح بعض هؤلاء فى الحصول على عديد من الجوائز بالخارج . أما « صبرى منصور » فهو من الفنانين الذين لا يستطيعون الابداع خارج بيئتهم ، فأينما رحل ، طارده ذكريات القرية القديمة ، وكان طبيعيا ألا يجد أحلامه القديمة فى البيئة الجديدة ، فاكفى بالدراسات التقليدية من أجل الحصول على شهادة جديدة يحصل بها على لقب (دكتور) ، وأن يتأمل ما شاء له من كنوز الفن فى مختلف المتاحف ، وانجازات الفنانين الاسبان الذين انبهر بمستوى أدائهم الفنى ، وبدلا من التكيف ، ثم التبنى لما يطرحه الواقع الجديد ، ارتد أكثر فأكثر الى التعلق بذكرى القرية ، ودراسة الفن المصرى القديم ، وترددت مفردات الهلال ، والمرأة ، والطائر فى لوحاته بأسبانيا . الجديد الذى حدث هو التحول عن الرمادية الضاربة للزرقة الى درجات دافئة من الاصفر والبني . كذلك ازدادت التراكمات الهندسية ، وان لم تخرج عن الخطوط الرأسية والافقية . أما فى معرضه الاخير الذى أقامه بالمركز الثقافى الايطالى فقد اختفت مفردة الطائر ، ولم يظهر الا فى لوحة واحدة بعنوان (حفل راقص فى ضوء القمر) . ولا يكاد يرى للوحة الاولى لاقتراب درجته اللونية من درجة الخلفية التركوازية . ويبقى من الرحلة : الهلال ، والمرأة ، والبيوت ، والنخيل ، أما زمن اللوحات فهو ليل خاص جدا ، لا أثر فيه للون الاسود الصريح ، بل انتشار وسيادة للالوان الزرقاء والخضراء . أما الاضياء فقمريه . باردة .

والظلال مفاجئة • مهيبة • متحررة من ثبات الضوء مستفيدة
من (التكيفية) التي قدمت العون فى التراكيب النحتية ،
وتنظيم حركة النور والظل •

البشر • • والمساخيط !

أما البشر ، وبالتحديد • • المرأة • • فقد تحولت عن
طبيعتها البشرية وصارت حجرا ! • • بلا ملامح • ذاهلة •
مشوهة بالامتلاء الحسى • وقرية « صبرى منصور »
مسحورة ، وساحرة ، بالضوء القمري الأزرق ، وهى
مهجورة الا من النساء ، ومن بطة واحدة ، وجزء من حيوان
• • لعله بقرة ! ، واختزلت القرية الى نوافذ متراصة • فى
كل نافذة يطل هيكل امرأة ، أو جزء منها • تتعدد النوافذ
وتتنوع • • لكن تظل كل نافذة لا تتسع الا لامرأة واحدة
فاذا ما قدر لها الفنان أن تتحرر من النافذة ، فانه غالبا
ما يجعلها تطير فى صورة طيفية تذكر بحكاية ظهور السيدة
العدراء كما فى لوحة (الرؤيا) ، واذا قدر لها أن تسير ،
فيحفها باضاءة ضبابية ، وتبدو فى خفة الريشة • • تكاد
لا تلامس أطرافها سطح الارض • ولان الفنان لا يعنى
بتسجيل الواقع ، فان الدلالات المباشرة تختفى ، ويصبح
العنصر الواحد شفرة تتضمن كل الازمنة ، وتتسع
للايحاءات المتألفة ، والمتناقضة معا • فبيوت القرية معابد
خيالية • ونخيله حراس لها •

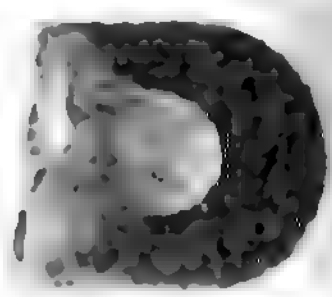
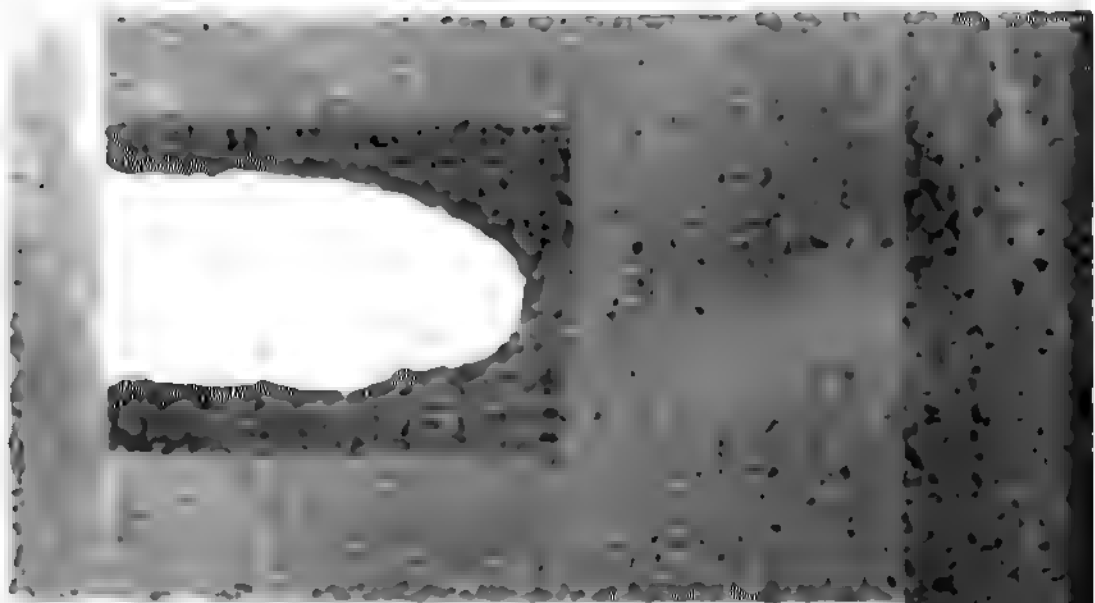
ان نظرة الى الصياغات التشكيلية التى حققها « صبرى
منصور » فى معرضه تجعلنا نكتشف اننا أمام فنان يحاول
اكتشاف قوانين مختلفة للتصميمات غير ما تعلمناه من

أسس التصميم الأوروبي ، فى الوقت الذى لا يقطع فيه
الخيوط مع انجازات الفن الحديث .

لقد كشفت الفتوحات الاستعمارية الاوروبية للفنان
الاوروبى احتياجه العميق لحلول جمالية جديدة بدلا من
تلك التى استهلكها منذ الكلاسيكية حتى عصر النهضة ،
فلجأ الى فنون الشرق الاقصى ، وفنون الحضارات الشرقية
فى مصر الفرعونية ، ومنطقة الهلال الخصيب ، كما لجأ
الى افريقيا ، والى رسوم الكهوف ، ورسوم الاطفال ، بل
رسوم المجانين . ولولا موجة كليمنجارو للفنان اليابانى
« هوكوساى » ما كانت التأثيرية ، ولولا القنصاع الافريقى
ما ظهرت التكعيبية التى أحدثت انقلابا هاما فى فن
التصوير ، والتى يعدها بعض النقاد المولد الحقيقى لبداية
الفن الحديث . من هنا ودع الفنان الاوروبى المعاصر كل
تراث أسس التصميم الاوروبى ، وتجاوز حدود التصميم
داخل اطار الى نسف اللوحة المؤطرة ذاتها ، وابتكار
أشكال متباينة لا تلتزم بالاطار الخارجى التقليدى .

ان تصميمات « صبرى منصور » الخطية ، بسيطة ،
بل تبدو فطرية . . بينما نسيجه التصويرى مركب ، ويحتاج
الى درجة عالية من المهارة ، والخبرة لكى ينبجز . وهو
يميل الى النظام الشديد فى ترتيب عناصره ، ويكاد يلتزم
بنوعين من الخطوط فى هذا النظام ، الخطوط الرأسية ،
والافقية ، ولا يستخدم المنحنيات إلا من أجل تلطيف صرامة
الخطوط الهندسية . فالقرية تظهر فى شكل مستطيل
يحدّه من جانبيه نخلتان ، وقد تبدو القرية أشبه بقلعة
ذات مستويات أفقية متلاحقة ، وقد تشبه صندوق الدنيا
والشخص يظهرون فى حالة تتابع يذكر بالرسوم

الفرعونية • وعلى الرغم من سكونية التصميم فإن حركة الضوء القمري المؤداة باتقان مبهر ، والظلال الحادة الهندسية ، وكذلك الاضاءة المفاجئة التى تذكر باضاءة (رمبرانت) ، وحوار اللون الطوبى مع الالوان الباردة .. كل هذا يعكس الآية ، فيحيل السكون الظاهرى الى حركة ، وحيوية ، وتوتر ، وهو لا يكاد يترك جزئية صغيرة .. سواء كانت شكلا أو مساحة ، الا وأعطاها حقها من عجينة اللون المؤداة بروح النسيج ، ويظهر طابع النسيج أكثر فى اللوحات المرسومة بالحبر الصينى ، وبعض الاحبار الملونة .



نيل القرية - للفنان مصري مصور

انجى افلاطون .. والبحث عن الجذور

تشكل رحلة الفنانة (انجى افلاطون) الفنية ، حتى الآن ، سعيًا نحو الجذور المصرية ، العربية .

امسكت سلاح الفنان ، وسلاح السياسي الوطنى .
وقررت بهذين السلاحين أن تمزق عزلة الجو الممخلى
المفروض عليها بحسبكم المولد ، وأن تنتمى بكل كيائها الى
القضايا الوطنية فى مصر والعالم العربى .

مزقت الشرنقة التى كانت تحول بينها وبين (البديهيات)
كالتحدث باللغة العربية ، مثلاً ! . فقد ظلت حتى الثامنة
عشر من عمرها لا تعرف شيئاً عن لغتها الاولى . كانت
اللغة الفرنسية ، التى تتحدثها البرجوازية الكبيرة المصرية
المسلمة ، هى لغة حديثها اليومي ، واطيقت فى البيت ،
وفى مدرسة الليسيه فرنسيه ، وبين اقربائها وقرباتها
بحو اوروبى ، وكان من الطبيعى أن تستسلم لهذا المناخ ،
الا أن شيطان الفن الذى تقمصها منذ الصغر قد أحدث فيها
تحولات لم يتوقعها أحد . التقت بنوعية من المثقفين
الوطنيين أسهموا فى تشكيل وعيها بالتناقض الحاد بين
الكسل الممخلى . الشر . الشرس . وما شئت من كل
التناقضات الشريرة لاقلية متعالية فى المجتمع المصرى ،
والقهر لغالبية عظمى من أبناء الشعب ، بالإضافة الى قلقها
الفطرى ضد كل ما هو جامد ، ومتسلط .

كل هذا قد أسهم في صوغ شخصية قوية ، وفنسافة متميزة في الحركة التشكيلية المصرية .

كانت طبيعتها القلقة ضد أى دراسة ذات طابع مدرسى جامد ، وحرصها المبكر على التعبير عن ذاتها أهم من التعرف على الأدوات الفنية التي تعينها على تجسيد هذا التعبير . كان والدها عميدا لكلية العلوم يستشف فيها الميل للفن ، فكان يقدم لها بعض المستنسخات العلمية لتنقلها . فكانت تستجيب مرة ، وتنفر مرات ، ليس لأنها لم تكتسب بعد مهارة الرسامين العلميين ولكن لان طبيعتها لم تسمح لها بالصبر على الغاء الذات ، وأن تتحول الى عين خالية من الانفعال كعين الكاميرا . . . وكانت تفضل أن تضي الساعات في رسم قصص للأطفال ، كانت من تأليف شقيقتها الشاعرة . ونشرت بعض هذه القصص والرسوم في نشرات محدودة . ورأت والدتها أن تلحقها بمدرسة لفنان أكاديمي الا انها لم تستمر . ولم تتمكن من الامساك ببداية الخيط الا عندما ساققتها المصادفة الى فنان كبير هو الفنان (كامل التلمساني) وكان أحد أعمدة جماعة (الفن والحرية) ، وهي التي كانت نقطة التحول في الحركة التشكيلية المصرية ، في الاربعينيات ، فقد حررت الحركة الفنية من الجمود الاكاديمي ، وفتحت الطريق لتيارات الفن الحديث ، ولم يكن هدفها السماح بغزو الفكر الاوروبي لمصر ، ولكن محاولاتها كانت أقرب الى تبصير تلك التيارات .

كان الاستاذ فقيرا فقرا غير انساني ، وقد استخف بالدعوة للتدريس لفتاة من علية القوم ، تسعى لدفع السام عن نفسها ، وطلب منها في البدايه رسم لوحة ليراها في

اللقاء القادم ، ويحدد على أساسها ان كانت تستحق الاهتمام ، أو تظل المسألة في منطقة (أكل العيش) . غير أنه فوجيء باللوحة التي رسمتها ، فقد كانت التقيض لكل ما يراه في حياتها . كانت لوحة رمزية تصور فتاة تقاوم لتخرج من جوف شجرة تحاصرها النيران ، وتركت الفنانة الصغيرة لنفسها العنان ، فتحركت فرشاتها بحيوية وجراءة لا يشوبها تردد .

انبهر الاستاذ بتلك الشحنة التعبيرية ، واكتشف خطأ تعجله في الحكم عليها ، وأيقن أن في داخل شكلها الرقيق بركانا مضادا لقهر الانسان وحضاره ، ورأى أن من واجبه العناية بها ، فدرس لها تاريخ الفن ، وحدثها عن الاتجاهات الفكرية والسياسية ، ولم يكتف بذلك بل كان أول من قدمها الى الحركة التشكيلية المصرية ، وأشركها في المعرض الثالث للفنانين المستقلين ، واشتركت في عدد آخر من معارض « المستقلين » ابتداء من عام ١٩٤٢ حتى عام ١٩٤٥ . ولوحات تلك المرحلة أقرب الى المذكرات الرمزية لفتاة قلقة . تعلقت بالاشجار ، وخلعت عليها همومها ، وأحلامها فطالعتنا أشجار تقاوم قيودها ، كان يبدو على الاشجار هيئة الانسان الحقيقي ، وهو يدخل معركة شرسة من أجل البقاء ، أما ألوانها فكانت قاتمة .

وأعلن النقاد عن مولد فنانة جديدة . واتسم أسلوبها الفني بما اتسم به أسلوب جماعة « الفن والحرية » ، وهو الأسلوب السيريالي ، وان جنحت لوحاتها الى الرمزية أكثر .

وظلت متعلقة بمفردة « الشجرة » وهي إحدى مفردات « ابجدية » الفنانة التي ظلت تصاحبها حتى اليوم ، مع

تباين فى المستوى ، واختلاف فى وجهة التعبير الفنى .
كانت الشجرة فى البداية تحمل هيئة ، وصفات
الانسان ، وكانت أحيانا ترضى بأن تكون سندا له ، كأن
تكون مخبأ له يقيه من شر مؤكده ، ولم تكن تلك الشرور
مجرد مخاوف ذاتية بقدر ما كانت مخاوف عامة ، أثارها
الحرب العالمية الثانية ، ولقد كرسست لوحات تلك المرحلة
للتعبير عن ذلك الخاص العام : الخوف ، الصراع من أجل
التحور .

قد تمر بالفنان ، سواء كان فنانا كبيرا أو ناشئا ،
لحظات ينتابه فيها الشك فى جدوى الفن ، وقد يفترسه
الشك ويصل به عند حالة النفور ، وربما الانصراف الكامل
عن ممارسة الفن . فاللوحة ، بطبيعتها ، لا تقتحم المتلقى
ولا تغير شيئا بدخوله قبل استئذانه ، وعليه أن يقبل
عليها أولا ، ويفتح لها طريقا لقلبه وعقله ، وأن يحاورها
محاورة الحر ! ، فإذا قبلها ، فهذا يعنى أنه ترك
طريقا لاضسافة الشيء الكثير أو القليل لذوقه ، وهو لن
يتغير بين يوم وليلة . ولكن قد تطول المسألة لسنوات ،
وسنوات !

وحدث للفنانة (انجى) أن توقفت عن ممارسة الفن
عندما مارست العمل السياسى الوطنى ، وذلك فى أعقاب
الحرب العالمية الثانية ، ورأت أن لغة الرغبة أكثر بلاغة
للبطون الجائعة . وسافرت فى المؤتمرات الدولية للدفاع
عن حقوق المرأة ، وقد كانت من أوائل السيدات المصريات
اللاتى سافرن فى مؤتمرات نسائية عالمية بعد الحرب
العالمية الثانية . ورأت أن الكلمة المكتوبة ، أكثر فعالية من
اللوحة ، سريعة الانتشار والتأثير ، فألفت كتبا ثلاثة .

الكتاب الاول عام ١٩٤٧ بعنوان : « ثمانون مليون امرأة معنا » كتب مقدمته د . طه حسين ، والكتاب الثانى عام ١٩٤٩ بعنوان : « نحن النساء المصريات » كتب مقدمته عبد الرحمن الرافعى ، والكتاب الثالث عام ١٩٥١ بعنوان « السلام والجلد » ، والكتب الثلاثة تمثل صرخة احتجاج ضد الكرامة المهذرة للمرأة المصرية وتحفزها للمقاومة .

ولعل تداخل « الخاص » و « العام » فى شخصية الفنانة « انجي أفلاطون » يكون نموذجيا بين فناناتنا وفنانينا المصريين ، والعرب . كانت تدافع عن كرامتها الشخصية فى نفس الوقت الذى تدافع فيه عن كرامة المرأة المصرية . كانت حريصة ، خلال مرحلة الشباب ، على تمزيق الشرقة القوية المحكمة حولها من قبل الاسرة ، وايضا ، الطبقة التى انتمت اليها بحسكم المولد ، فسيكانت تسعى للتحرر من هيمنة الاسرة عليها ، فمارست أعمالا لا علاقة لها بالفن ، مثل العمل فى معمل طبي للتحليل ، كما قامت بتدريس اللغة الفرنسية فى مدرسة الليسيه فرنسيه ، وذلك من أجل الاستقلال الاقتصادى ، واستعادت ثقتها التى اهتزت بدور الفن ، وعادت للرسم « أكثر حراة ، وحماسا ، وتركت العمل بعد زواجهما من أحد رجال القانون المستنيرين ، والمتفهمين لطبيعة الفنان ، هو الاستاذ محمد محمود أبو العلا ، وتمكنت من التفرغ للفن كما التحقت ببعض المراسم ، فالتحقت بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، كما التحقت برسم « مارجو فيون » ، ومرسم الفنان « حامد عبد الله الذى هاجر

الى فرنسا بعد ذلك ، كما صاحبت الفنانة « بورشسار
سميكة » فى جولاتها فى الريف المصرى • ورغم تعدد
أساتذتها • فان أستاذاها الدائم كان وما يزال : « الطبيعة
المصرية » •

• أقامت معرضها الاول الخاص فى شهر مارس عام ١٩٥٢
بقاعة « آدم » بشارع سليمان ، وكان ذلك فى أعقاب
حريق القاهرة ، وفى نفس العام الذى حدثت فيه ثورة
يوليو • ولقد حاولت إيجاد صيغة فنية متوازنة للعمل
الفنى ذى الصبغة الاجتماعية ، والسياسية ، غير أن أعمال
المعرض اتسمت بنبرة عالية من المباشرة • دارت موضوعات
المعرض حول « المرأة » المصرية ، الفقيرة ، المقهورة من كل
جانب : الاقتصاد ، والسياسة ، والرجل ! والمعرض صرخة
احتجاج ، نلمسها من عناوين اللوحات : (الزوجة الرابعة) -
(روحى أنتى طالقة !) كما قدمت لوحات عن شهداء ١٤
نوفمبر (شهداء قناة السويس) •

لقد التقطت نماذجها من قاع الواقع المصرى • أما أسلوبها
الفنى فقد اتسم بالاداء التعبيرى : تحريف الشخص ،
والعناصر من أجل إبراز ، وتأكيد الجوانب التعبيرية ،
اللمسات ذات طابع انفعالى ، لابنائى • الألوان داكنة
مقبضة أحيانا ، البعد الثالث غير مؤكد ، وخاصة البعد
الثالث المخفف ، أو غير المؤكد ، ظلت تصاحبها فى كل
مراحلها الفنية ، وإن عولجت بطريقة أكثر نضجا ، كما
سنرى فى مرحلة من مراحلها ، أطلقت عليها عنوان (الضوء
الابيض) •

كان الانسان فى هذا المعرض ، بهيئة الواقعية المحرفة

هو المحور الاساسى ، أما العناصر الاخرى فمجرد هوامش
أو عناصر مساعدة ، وان تغير موقع « الانسان » « الفرد »
فيما بعد ، مندمجا في أعمال جماعية .

ولقد استقبل المعرض في مصر استقبالا جماهيريا ، كما
احتفى به النقاد بالصورة التي دفعت بأسرتها الى اغرائها
بالسفر الى باريس لدراسة الفن ، وأيضا لبعادها عن
التورط في العمل السياسى ، الا انها رفضت هذا الاغراء ،
خوفا من أن تصبح (خوجاية) ، فلقد كان الطريق الى أن
تكون (مصرية) أعسر من اندماجها في المجتمع الاوروبى
بحكم النشأة ، ولهذا حسمت القضية بالبقاء والاندماج في
العمل السياسى الوطنى .

كان الفنان المصرى الكبير ، الفقير « كامل التلمسانى »
هو أستاذها الاول ، وكان الفقير العالمى ، الفنان « فان
جوخ » هو أستاذها الثانى . جذبتها اليه أولا ، على
المستوى الانسانى : القبرة على أن يهب حياته للفن ، فى
مناخ لم يتح لعبقريته أن توضع فى موقعها الصحيح ،
غدت الثمن غاليا ، وعاش حياته المأساوية المعروفة ، الا
أنه وهب البشرية فنا ، أسهم به اسهاما فاعلا فى تشكيل
حركة الفن الحديث الاوروبى . وجذبتها اليه ، ثانيا ، على
مستوى الفن : ذلك الاعصار الذى تتشكل به اللوحات ،
اللمسات المندفعة التى لا تقف أمامها سدود ، حركة
عجيبة اللون الكثيفة .. العنيفة غير المترددة . ثم تلك
الالوان الصاعدة التى لا تعترف بالسكون . كل شئ
متحرك سواء كان جامدا بطبيعته أو متحركا . ليخلق على
الجوامد ملامح الانسان .

ان « فان جوخ » يختلف ، كما هو معروف ، عن بقية الفنانين التأثيريين الذين لا يعنيهم سوى الضوء • بلا رموز وبلا احتفال بالجانب التعبيري • وقد اتخذت من توجهاته الى الريف المشمس مصداقا لعشقها للريف المصرى ، فكان الريف هو ساحة معركتها الجمالية ، والتعبيرية لاكتشاف الضوء ، والتعبير عن الانسان : العمال والفلاحين والفلاحات ولا تكاد لوحة من لوحاتها تخلو من عنصر الانسان • لقد أنقذها توجهها الى الطبيعة ، والبيئة المصرية من مأزقه الاختناق فى الفنون المعلقة الاوروبية ، كما حدث للعديد من الفنانين المصريين ، فلم تقف عند حدود مفردة واحدة ، أو عدد من مفردات تشكىل أبجدية فقيرة ، تظل تجترها ولكنها اعتبرت الحياة نفسها هى الابجدية التى تنسج منها محالها التشكيلى • قد تختلف النسبة بين الانسان ، والطبيعة ، وتباين مواقع كلا العنصرين من الاخر ، فالمعرض الذى أقامته عام ١٩٥٩ - على سبيل المثال - كان تأكيداً لمعرضها الاول من حيث الاحتفال بالانسان الفرد ، فكان يتمركز فى بؤرة اللوحة ، وامثلاً معرضها بعمل المصانع ، ووجوه الفلاحات ، وعاملات مصريات •

الاحتفال ١٩٥٩ والتحول للاعمق

اعتقلت فى اول قرار جمهورى يصدر لاعتقال « المرأة » لنشاطها السياسى وقضت فى سجن النساء فى القناطر الخيرية أربع سنوات ونصف ، والطريف انه فى الوقت الذى كانت تسعى فيه أجهزة الامن لالقاء القبض عليها ، كانت وزارة الثقافة والاعلام تبحث عنها لتقدم لها الجائزة

الاولى التى حصلت عليها فى مسابقة للمنظر الطبيعى !
وعادت لحصار من نوع جديد : أسوار حجرية وحديدية
حقيقية ، وليست أسوار وهمية ، أو نفسية . وكفنانة
رأس مالها الحقيقى : العين : والاصابع ، أزعجها أن تحرم
من الضوء الطبيعى الذى ألفته ، ومناظر القرية المصرية ،
وأزعجها أكثر أن تتوقف عن الرسم ، إلا أنها تمكنت من
استصدار إذن لها بالرسم ، وفى تلك الاثناء اكتشفت
« شجرة » خلف الاسوار ، تعلق بها للدرجة التى أطلقت
عليها لقب « شجرتى » . كانت الشجرة بالخارج تتلقى
تحولات الفصول ، والفنانة بالداخل ترسم ما تحدثه
التحولات . ترسمها متألقة بالالوان فى الربيع ، باردة ،
وحزينة ، ووحيدة فى الشتاء .

وكما دفعت عتمة المراسم الفنانين التأثيرين الى الضوء
الطبيعى ، فقد دفع المعتقل المقبض الفنانة «أنجي أفلاطون»
الى نبد الدرجات القاتمة نهائيا ، والتعلق بالالوان الصريحة
الحية . لقد كان اللون الاخضر خارج أسوار السجن ،
وأشعة المراكب البيضاء التى كانت تلمحها على بعد .
ولون السماء الشفاف ، ولون الشفق . كل هذه الالوان
كانت النقيض لكل ما هو كئيب ، وغبشى ، داخل تلك
الاسوار . فى المعتقل . كانت أمام عالمين متناقضين : عالم
خارج الاسوار : للمنظر الطبيعى ، أو بمعنى أدق ماتسمح
به الظروف المعمارية للمعتقل من مقاطع منه ، وعالم داخل
الاسوار : عالم زميلاتها من المعتقلات السياسيات وغيرهن
قرسمت زميلاتها فى ممارساتهن اليومية ، كما رسمت
بعض (البورتريهات) - لسياسيات عاديات ، تأثرت
بسيرتهن الذاتية ، ولا شك أن مرحلة الاعتقال كانت مرحلة

للتضج : على المستوى الانساني ، والفنى ، وقد ظهرت ملامحها الفنية المستقلة ، وظهر نسيج لوحاتها بذلك الطابع المتميز ، الذى يشعرونا أننا أمام نسجيات شرقية مرسمة ، فلمساتها متقطعة وملتوية ، أقرب الى الحروف العربية أو الشرقية ، تشترك جميعا فى كورال لوني متجسّس ، لا يكاد يترك مساحة منها صغرت خالية .

ومن أبرز لوحات المعتقل أربع لوحات :

لوحة بعنوان (العنبر) ، عن زميلاتها ، وهى لقطة تمثل العلاقة التشكيلية بين الاسرة ذات الارتفاعات المختلفة ، ذات القوائم الحديدية المتعامدة ، وهى تقيم حوارا بصريا بين الاشكال الهندسية للاعمدة ، ومسطحات الاسرة ، وبين ليونة الاجساد البشرية وحركة الاذرع ، والسيقان . لم تتخلص اللوحة بعد من عنصر الحكى ، فبين صعود الاذرع وهبوط السيقان ، نلمح بعض السيدات يجلسن ، وتحتضن كل واحدة فى حيزها المرئى حكاية من الحكايات . ثمة طفل يظهر الى جوار أمه ، تصله دعاية من يد سيدة فى الطابق العلوى ، ولا بد أن يكون هذا الطفل قد صاحب أمه السجينة ، كما نلمح سيدات يجلسن فى حزن ، بلا حوار يدور بينهما . أنها صورة الحياة اليومية لجماعة من البشر ، محاصرة فى زنزانة تحاول أن تخلق جوا انسانيا فى مواجهة القهر ، وإن استسلمت أحسنا لأحزانها الخاصة .

وتدين الفنانة تلك القوى المسيطرة ، بتأكيد المهانة البشرية داخل المعتقل ، بتصوير مجموعة من السجينات فى شكل أقرب الى القطيع الحيوانى يجلسن القرفصاء فى

طابور ملتصقين عن طريق خطوط تقوم بتحزيم كتل السيدات . خطوط أشبه بالسلاسل تقيدهن ، وتحجم من إمكانات الحركة . وفوق رؤوسهن تظهر مربعات النوافذ ، ذات الوقع الجامد ، الثقيل ، حيث تنتهى بفتحة الباب ، المنتظرة ضحاياها ، ولقد بالغت الفنانة فى نسبة طول اللوحة الى عرضها 81×35 سم ، وحسنا فعلت ، فقد قامت حدود اللوحة العليا ، والسفلى بدور إيجابى فى الضغط على العنصر البشرى ، وتأكيده المعاناة والحصر الذى يحياه .

ورسمت الفنانة عديداً من الوجوه البشرية التسمت بالتمليخ . والتسركيز على الجوانب التعبيرية فى الوجوه ، من أهمها لوحة بعنوان (الجالسة) تمثل سيدة تجلس القرفصاء أمام نافذة السجن ، حيث استندت إليها بيد ، تتأمل عالماً لا نراه خارج النافذة المعتمة ، وتصل الفنانة فى هذه اللوحة ، ولوحات تلك المرحلة الى درجة جيدة فى اتقان التصميم ، والسيطرة على أدواتها . وفى اللوحة المشار إليها احترمت المساحة الأساسية لمسطح اللوحة التى تقترب من شكل المربع 50×25 سم ، وفجعت فى خلق حوار مرهف بين ليونة جسد المرأة وصلابة الأشكال الهندسية ، وضيقت العنصرين ببساطة ويسر ، وبلا أى افتعال بادخال احدى ذراعيها خلف القضبان ، وحملتنا معها للتطلع خارج النافذة المقبضة . ان الحيز الداخلى والخارجى للمكان لا نراه ، لكن يظل الايحساء به قائما عن طريق المنطقة الوسطى المرئية أى مساحة اللوحة ذاتها .

أما « شجرة الامل » . نقطة التحول من جهامة الالوان

المقبضة الى اشراقة الالوان الفرحة ، الصريحة - فقد كانت
لحنها الاساسى .

ومن بين اللوحات التى رسمتها للشجرة لوحة بعنوان
« شجرتى » رسمتها بالوان صريحة ، متقابلة بين الالوان
الساخنة والباردة ، وتبدو اللوحة فى مجملها أشبه بقطعة
من الزجاج المعشق مطرزة بثرثرة لونية من الساخن والبارد
تنتصب الشجرة فى رفق ، وتتخلل الافرع اللينة
نقاط الزهور المشتعلة بالفرح الاتى ، على أرضية زرقاء !
يشيع فى اللوحة جو الفرح والسلام ، والصلح بين العناصر
المختلفة : أفرع الشجرة التى تمثل العمود الفقري
للتصميم ، والزهور الساخنة والسماء الباردة ! .. ثم
ظهور أفرع ثانوية للمشاركة فى ذلك الجو الكورالى .

الخروج الى الضوء

خرجت الى الطبيعة تدهل من الضوء الطبيعى . بلا
حواجز ولا أسوار تعوق حركتها ، وعادت الى طبيعتها
النشطة . فالفنانة (أنجي) تكاد تكون أكثر فنانات وفناني
مصر حبا للحركة . دائمة الترحال من مكان لآخر ، تحب
أن يكون مرسوم الفنان هو الكرة الأرضية نفسها . وكان
من الطبيعى أن تكون وراء الرحلة الشهيرة لفناني مصر
لزيرة السيد العالم على نفقة وزارة الثقافة التى
استضافت حشدا من أشهر الفنانين التشكيليين . وظهرت
لوحاتها وقد اختفى منها البطل الفرد أو النجم ليذوب فى
الكيان الكلى لبقية العناصر : من آلات ، الى أشكال طبيعية
ويصير الكل الى واحد ، والواحد هنا هو العمل المحموم .

انها تعود الى ارض الواقع دائما : الطبيعة المصرية بكل معطياتها الجمالية ، والمجتمع بكل تشابكاته . بأحلامه في الخلاص . وتقيم من هذين التوجهين نسيجا واحدا فهي تتغنى بفرح مع الاشجار المثمرة ، وتقدم شخصوصا خالية من التشننج الميلودرامي . . . قد تخفى ملامح الوجوه للتركيز على حركة الاجساد الحية ، المشاركة دائما في أغنية جماعية ، أو عمل جماعي ، فاذا رسمت الفدائيين الفلسطينيين أو المقاومة النسائية الشعبية ، أو رسمت موضوعا خفيفا كلوحة « المراجيع » ، فيظل المنهج واحد : البطولة للعمل الجماعي : نقطة التلاقى بين البشر ، والطبيعة . واللوحة هي في النهاية قطعة من النسيج الاسلامي الجميل ، ولا يظهر الحزن في لوحات الفنانة الا عندما ترسم لوحات (للوجوه) .

الضوء الابيض

حمل غلاف كتالوج معرضها العشرين عنوان (الضوء الابيض) وأعلنت بهذا العنوان عن مولد مرحلة جديدة . . . تظهر فيها حكمة التجربة ، وان لم تخرج عن موضوعاتها المألوفة : الاشجار بأشكالها المختلفة ، الحصاد ، النساء . . . الا أنها انشغلت بعنصر جمالي ، ليس جديدا عليها ، وان تناولته بأسلوب مختلف . فقد أعطت لمسطح (التوال) بعدا ايجابيا ، بأن أصبح هو الضوء الذي يتخلل النسيج التصويري ، ولا ينفصل عنه ، وربما تكون الفنانة هنا قد تأثرت بتصوير الشرق الاقصى الا أنها قد اتجهت الى تخفيض ما عرفت به من زحام العناصر ، وأكثر من المساحات البيضاء ، وحددت المساحات المطرزة ، ومن هنا



غروب الشمس في (ابوقرقاص)
للحنانة انجي الملاطون

تأكد دور اللمسة الواحدة فاللمسة لا عودة فيها ، وأسلوبها لا يسمح بالخطأ ، والمراجعة ا . . بل التأمل والتدقيق قبل وضع اللمسة على مسطح اللوحة .

انخفضت حدة الثرثرة اللونية الجميلة ، كما ظهرت بعض البطولة الفردية لبعض الاشجار ا . كشجرة « جذور الدوم » التي أنجزتها عام ١٩٨٠ ، ففي هذه اللوحة تستعيد الفنانة مرحلة شبابها المبكر ، وتعود الى شجرتها القديمة ، ولكن بعد أن تكون قد خلصتها من خشونتها ، وعنفها ، وتنقلها الى خطوط نحيلة . رقيقة وتختفي الابعاد الا من بعدين : الطول والعرض . الا انها لا تصبر على هذا التأمل الهادئ ، فتعود من جديد الى نممتها الاسلامية المحببة ، مع وجود الضوء بهيئته الجديدة ، فتطرز جامعي البرتقال في أوراق الاشجار حيث يبدو كما لو انهم الثمار ، ينطلقون في كل اتجاه ، كما لو كانوا يقدمون رقصة . بهمة ونشاط ، وسعادة . كل العناصر مضمرة ببراعة ، وتضع نقاط البرتقال المنتشرة في ذلك النسيج بحساب .

كم أتمنى أن يستمر هذا الفرع المثبت في لوحات الفنانة . . . وينتشر في حياتنا ليصبح « العمل » انجازا مبهجا للناس .

البهجورى .. ووجوه الفيوم

عندما زار المفكر « سارتر » مصر أبدى إعجابه بالوجوه التى رسمها الفنان « جورج البهجورى » لتشابهها مع وجوه الفيوم التاريخية ، وكانت تمثل اللوحات أطفالا بعيون شديدة الاتساع والصراحة ، وهى نفس العيون والوجوه التى صاحبتة فى مهجره : « باريس » ، وان تبددت براءتها ، كما تبددت إحياءاتها الطبقية ، وصارت وجوها متحفية .

كان طفله ، فى مرحلة القاهرة ، فقيرا • كادحا • يكسب لقمته بانجاز مهام هامشية تستغرق معظم نهاره • يوجد ، غالبا ، فى خضم الزحام : الموالد والمواصلات ، مسراته متقشفة تبدأ بتدخين أعقاب السجائر ، وتنتهى بلعبة الطوق الحديدى •

يندر أن تجد فى لوحات البهجورى وجها جانبييا ، فوجوهه تواجهنا مواجهة مباشرة كوجوه الفيوم القبطية ، تحمل نفس اتساع العيون ، والبراءة ، والتساؤل المندهش أخرجها من المتحف لكى يفرقها فى زحام القاهرة ، التى عاش فيها الفنان فترة دراسته فى كلية الفنون الجميلة ، وفترة عمله بمؤسسة « روز اليوسف » قبل أن يغادرها الى « باريس » بصورة نهائية ، فيما أظن •

على الرغم من براءة وجوه الاطفال ، ووجوه السيدات
الشبيهاً بالقديسة « مريم » فانها كانت تتسم بطابع
احتجاجي ، شحلاته المرحلة التي قضاها رسامة للكاريكاتور
بمؤسسة روز اليوسف ، أو « مدرسة روز اليوسف » التي
ضمت رسامين من أهم رسامي الكاريكاتير في العالم
العربي ، وقدمت انتقادات ذكية في مجال السياسة
والمجتمع ترجع كفة الكتاب في هذين المجالين ، وكان
« جورج » أحد الفرسان اللامعين في تلك المدرسة ، لا تقع
عيناه الا على مفارقة لاذعة ، تمس تناقضات الواقع
الاجتماعي والسياسي ، وكان من الطبيعي أن يختار من
الاساليب الفنية ما يتسق مع طبيعته ، فاختر الاسلوب
التعبيري ، كما اختار في نفس الوقت ملامح من الموروث
المصري ، والقبطي . اختار من الموروث المصري وضوح
العناصر ، وصراحة الكتل ، واستلهم من الموروث القبطي
ملامح الوجوه ، وأخذ من الاساليب المعاصرة ، بالاضافة الى
التعبيرية ، الاسلوب التكعيبي البنائي .

كانت لوحاته القاهرية احتجاجية ، كما أشرت ، الا انها
توجهت وجهة أخرى في مرحلته الباريسية ، تكشف عنها
رسالته الطويلة لي قبل أن أشاهد الاعمال في مرسمه
بمدينة الفنون بباريس ، وغرفته الصغيرة المكسدة
باللوحات والاشياء . دارت رسالته حول تجربته الابداعية
قرأتها في البداية كمادة علمية أسستين بها في البحث
الذي كنت أسعى لانجازه ، ملتزماً برصده مراحل تطوره
وربط انتاجه بالملابس الثقافية والاجتماعية للواقع
المصري ، الا أنني بعد قراءتها اقتنعت بأنني كنت سأنقسه
على القارئ الطريق لمعرفة الفنان معرفة دقيقة ، وحية ،

لو حلت دون التلاقى المباشر بينه وبين القارىء .
اذن ، لا ترك الفنان يتحدث عن تجربته أولا ، ثم أقدم
ما أرى أنه اضافة بالتأييد أو الاختلاف من خلال تحليل
بعض نماذج من لوحاته ، وتقديم تعليق ختامى .

خطوات الى عالم اللوحة

يقول البهجورى : « تبدأ عملية الخلق عندى أولا
بالبحث عن ملمس . يتحول ملمس الورقة الى بشرة انسان
أو تفاحة ، أو وردة !

ان حاسة اللمس عندى تسبق حاسة النظر !
اخترت لنفسى ملمس الورق الملىء بالتضاريس : كقلب
الاشجار النابضة بالحياة ، أو القماش الخارج لتوه من
النباتات ، كالكتان مثلا ، ربما أشبه هنا الفنان المصرى
القديم فى تعلقه بخامة الكتان أول الامر . أكره اللمس
الصناعى كالصلب ، والحديد ، والالومنيوم ، والفورمايكا ،
والزجاج . . لهذا اخترت الماء بدلا من الزيت لاننى كنت
أحب المطر فى طفولتى (١) - كما تعلقت باللون الابيض ،
وأنفقت عشر سنوات من عمري فى البحث عن معنى هذا
اللون (١). اننى أبدأ باللمس ، كما قلت ، لهذا أختار نوعا
معينا من الورق يتميز بملمس يشبه ورق البردى أو ورق
الالوان المائية المضغوط : « النشأف » ، كما عثرت على
نوع من الورق اليابانى مصنوع بطريقة « البردى » فى
محلات الفنون الجميلة فى باريس وهو مصنوع من قروص
وسيقان الارز حيث تبدو فى خلاياها خيوط دقيقة جدا
تشبه بشرة الانسان ، فعندما أسيل لونا مائيا

في هذه الخيوط . . عندئذ تتجلى أمامي بشرة الانسان .
تجرى في شرايينها الدماء ، وكثيرا ما أضيف على سطح
الورقة مساحيق بيضاء من الزنك الابيض الترابي ،
وأشعر وقتها أنني « ماكبير » أقوم بصبغ الممثل قبل أن
يدخل الى حلبة السيرك أو خشبة المسرح ، الا أنني لا أكتفي
بهذا بل اننى أحول اللوحة الى « خرقة » مبللة ، أمزقها ،
وأختار من بين المزق الجزء الذى انفعلت به أكثر من
الآخر وأعمل الباقي (ا) .

قد يروق لى أحيانا أن أبدأ بالتمزق ، فأقطع الورقة
وهي ما تزال جافة ، تحدث الورقة صوتا . أسمع صراخا
ذلك الصراخ يستفزنى ، ويدفعنى الى اكتشاف البعد
الدرامى فى اللوحة (ا) .

المح أحيانا بقعة ملونة . أقول للنفس : هذا وجه
بيضاوى أو دائرى أو مستطيل أو بلا حدود .
أليس جميلا أن أترك خيوط الارز تخرج من كل طرف
من البقعة الضالة فيبدو الوجه شجرة قارعة أو نباتا
شيطانيا أو شرارة لهب ؟

الحدود والفواصل

لا أحب الحدود الهندسية لاي مساحة ، ولا أرحب
بالزوايا القائمة ، لذلك أتعمد تمزيق ورقة الرسم حتى
لا يصبح لها شكل مفروض على ، ويحجم حريتي ، وعندما
أضطر للرسم على ورقة ذات أبعاد جبرية فإن شكلها
الهندسى ينعكس على خطوطى التى أراها استسلمت لقهر
الهندسة ، فتظهر الخطوط الافقية أو العمودية كما تظهر

المثلثات السخيفة ، والمربعات المملة ! .. لا اتعاطف أيضا مع « المنظور الثابت » . ان بعد الشكل أو قربه يحسبها الشعور ، والاحساس ، وليس العين الفوتوغرافية المجردة .
 .. وهكذا أتبع طريقتي الخاصة التي تسوقني الى طريق أحبه من الخطوط المتتوية ، المتعرجة ، الفوضوية .. حتى أحصل على الشكل النهائي الذي هو لا شكل أو ضد الشكل .

ان هذا « اللاشكل » الذي أحبه هو الذي يقودني الى الحالة المفاجئة لي وللمتفرج .

الرسم بالابرة

.. أعود الى الفرشاة بالغة الدقة كالابرة . أرسم بها كما لو كنت أرسم وشما على سطح البشرة . أتدرب يوميا منذ ثلاثين عاما على الرسم بالقلم الذي يستعمله المعمارىون فى التخطيطات الهندسية . أرسم فى كراريس وصل عددها الآن الى مائة كراسة . الكراسة بها مائة صفحة . ترافقنى كراسة الرسم أينما ذهبت : المقهى . المترو . المطعم . الطريق . الرصيف . الحدائق .
 أفضل التدرج فى الدرجات الضوئية بلون واحد . فاتحه هو الابيض وغامقه يتدرج حتى يصل الى اللون الاسود ، وعند تناولى لموضوع « دراسة » أعنى بالكتلة حيث ترتفع الاشكال من سطح الورقة المجرد ، وتتحول الى ما يشبه النحت البارز . أهتم باستدارة خد ، أو صدر ، وبروز أنف ، وارتفاع جبهة ، واستطالة رقبة ، واسطوانية فخوذ ، وثقل ساق .. وهكذا تتعدد لدى الاجسام

الصغيرة والكبيرة • الممزقة بفعل المصادفة مع تحكم وتصرف ووعي ، أى أننى أبدأ فى تخوير شكل ما الى وجه انساني وأعثر على شكل آخر أقرب الى الذراع ، أو الساق ، أو القدم ، وهكذا .. تتعدد عندي تلك الاشلاء : «الفنيمة» (١) أضعها أمامي .. متسائلا :

أى رأس تصلح لى ساق أو قدم ١٩
قد يروق لى ، أحيانا ، التراكيب المتناقضة ، فالصق رأس طفل بجسد أنثى • يثيرنى، الانسان ذو الجسد الدنيا صوري والرأس الصغير ، كما تثيرنى المرأة البدينة ذات البطن العسالية ، والشديتين الحلوبين والرأس الدقيق ، والوجه الطفولي ، الا أننى غالبا أنتهى الى اختيار عناصر متجانسة فى اللون والشكل والتعبير •

فن الكولاج

كل شيء ، كما يقال ، يرتبط بالطفولة ، وقد اندمشت وأنا فى الخامسة عندما وجدت الصمغ العربى المعروف يكسو سيقان أشجار السنط فى قريتي • كنت أخرج مع أخى الأكبر فى جولة على محاذاة التربة لنجمع بالمطواة قطع الصمغ الهائلة التى كانت تسكبها سيقان الاشجار وهى تلمع فى ضوء أشعة الشمس .. كأنها الذهب ، ونعود فى نهاية الرحلة بحصاد وفير من الصمغ فنذوبه فى زجاجات بها ماء ، وقد جعلتنى تلك المغامرة البريئة أحب فن « الكولاج » • الصق العناصر على مساحات كبيرة من القماش الذى صنعت له ملمسا جديدا يشسبه ملاس العناصر الادمية الملقاة حولى فى الرسم • اختار ساقا مع

قدم ، وثديا مع رأس .. وهكذا .. ومع عملية «الكولاج»
تدب الحياة في اللوحة في « هارموني » صمفي معين ،
ويجعلني أعود الى أصابعي أحس بها ، وأربت على الأشخاص
في اللوحة كأنى أعرفهم .

اللوحات

لنتأمل الآن بعض نماذج من لوحات الفنان « جورج
البهجورى » التى لم تتح لها فرصة العرض فى مصر ، كما
لم تتح لها شروط الديوع فى المجتمع الباريسى ، ولقد
أطلقت على اللوحات عناوين وصفية حتى لا يلتبس الامر
على القارىء .

لوحة « سيدتان وطفل » .

وهى لوحة من مرحلة القاهرة .. حيث « كان »
الحرص على التكتيل المدروس والمستفيد من « التكعيبية
التركيبية » . ان التكوين يبدو عفويا ، متمردا على أسس
التصميم ، وتبدو اللوحة فى مجملها أشبه بمقطع من
لوحة ركز فيها الفنان على كل ما هو عابر ، وكأنه يدعونا
الى تأمل العابر ، وغير الالفت للاهتمام ، واستخراج
الحكمة منها .

ان السيدتين والطفل الضئيل بالقياس اليهما ، والمبعد
فى ركن ، يتوجهون بالوجوه والايدي الى شيء ما خارج
اطار اللوحة ، وينصرفون عن المشاهد . نلمح فى اللوحة
أصداء لموضوعه الحميم : « الزحام » ، فمساحة اللوحة
تضيق عن شخصيتها ، فالمرأتان ممثلتان ، محشورتان
حشرا فى حيز اللوحة ، وتبوء التفصيلات التشريحية

بدمج ملابس السيدتين وغطاى رأسيهما ، فتظهران ككائن
خرافى برأسين ، وان كان ذلك الدمج قد أعطاه فرصة
لاستعراض تجاعيد الثياب ، وحركتها المجردة . أما الطفل
أحد ألحانه الأساسية القديمة - فيظهر مقهورا بالاهمال
فى ركن اللوحة ، يبدو مطروحا بذراع السيدة القريبة منه
فى الوقت الذى يظهر فيه الطفل لاثنا بنفس الذراع
ألوان اللوحة متقشفة تتجه جميعا الى منطقة الحساد
الرمادى .

أما ألوانه الزيتية فانه يستخدمها مخففة كمادته لتترب
من المائيات التى يعشقها ويمارسها بصورة يومية بحكم
عمله الصحفي ، وربما - على حد قوله - بسبب حبه
للمطر ! الطريف أن وجهى السيدتين يشبهان الى حد كبير
وجه الفنان نفسه !

ربما لمست هذه اللوحة بالذات وترا فى سيرته الذاتية
فقد كتب يقول : « أتذكر جدتى الطيبة فأشعر بروحها
أمامى ، وأتذكرها وهى تخاطبنى ، وهى تستند على كتفى
الصغير بذراعها فى صباح كل يوم أحد ونحن فى الطريق
الى الكنيسة القبطية فى منشية الصدر » .

لوحة « طفلان ورجل »

تنتمى للمرحلة القاهرية . نفس الثلاثية وأن استبدل
الرجل بالمرأتين ، كما أخرج ، كمادته ، الوجوه من المتحف
المصرى ليقوم أصحابها بمهام حيوية فى المجتمع المصرى
المعاصر ! . يهيمن « الرجل » بوقفته المتحفية ، واحتلال

بؤرة اللوحة على بقية العناصر ، الا أن حركة يد أحد
الطفلين الى مغرفة قدرة الفول المدمس توحى بأنه البائع
لا المشتري ، بينما يقف الطفل الآخر متطلعا بعينين
شديديتي الاتساع .

استخدم « البهجورى » الخطوط الهندسية ، والزوايا
القائمة التى أعلن فى رسالته نفوره منها ، كذلك الخط
الطولى المفاجئ ، والصدام الذى يحدد جانبا من وجه
الرجل وجسده ، وينصف به اللوحة نصفين ، ويشكل مع
قاعدة اللوحة زاوية قائمة ، الا أنه يحاول تلطيف هذا
بالمنحنيات ، وخاصة المنحنى الممتد أسفل ذقن أحد الطفلين
ممتدا الى ما فوق رأس الطفل الآخر ، وشكل بهذين
الخطين المتقاطعين مراكز جذب رباعية تتفاوت فى الاهمية:
الوجوه الثلاثة ، وقدرة الفول المحتضنة بفوهات زجاجات
مستلزمات الفول ا

لوحة « رجل وامرأة »

وهى من مرحلته الباريسية ، وتعكس اللوحة موقفا
انقلابيا من موضوع « المرأة » مع احتفاظه بموقفه الاسلوبى
بل حافظ على العديد من عناصره التعبيرية السابقة . فلا
يزال محتفظا بجو « الزحام » ، وكذلك الوجوه الكنسية
وان اقتربت أكثر من وجوه العرائس المصنوعة . ان
امراته « القاهرية » التى كانت أما أو قديسة صارت الآن
مادة للهو والعبث .

يقول جورج : (أميل أكثر الى نجمة أفلام البورنو ،
والسكس شوب !) والواقع أن هذه النجمة التى يمكن
مشاهدتها بوفرة فى قاعات عرض شوارع البغاء فى

باريس : شارع « بيجال » وشارع « سنان دوني » لا يحفل
بها غير القادمين من العالم الثالث .

يظهر في اللوحة رجل وامرأة بالاضافة الى عديد من
أشباح شخوص تشكل خلفية لبطل اللوحة ، وتشترك
مع سيادة اللون البنى المحروق في تشكيل المناخ التعبيري
للوحة . أما يطلا اللوحة فيواجهاننا بوجهين متحدين ، وان
انفردت السيدة باضافة تحد آخر هو سيقانها المثلثة .

لوحة : وجه

يذكر هذا الوجه بتسجيات الفن القبطي ، يحمل الوجه
المرهف نفس خصائص وجوه الفيوم . ان المساحة
البيضاء المؤطرة للوجه تتبادل مع الوجه جذبا ودفعاً ،
تارة يكون الابيض خلفية لوجه حددته المصادفة ، وتارة
يكون نافذة لا تسمح الا بهذه المساحة الكافية لمصافحة
هذا الوجه المتحنى .

لقد نفذ البهجوري عديدا من تلك الوجوه ، قال عنها :
(ظلمت لفترة طويلة أرسم وجوها وشخصا انسانية
بلغت أكثر من الالف . كنت كائن أحضر أرواح أهلي
وأقاربي وأجدادى على الورق)

في المرحلة القاهرية كان البهجوري يتجول بتلك الوجوه
في الاحياء الشعبية ، والاعمال الطفيلية ، والملابسات
الانسانية القاسية لتكون شاهدا على العصر ، أما الآن
فهى « مجرد » وجوه أو مقاطع من وجوه تتناقض ، أحيانا
مع خليفاتها ، وتذوب غالبا . . لشحوبها . . في مساحة
الورق الابيض ؟

صورة شخصية للفنان

على النقيض من الوجه المتحفى السابق • الشاسح • يطالعنا وجه الفنان نفسه بأكبر قدر من الصراخ : الخطوط الحادة القاطعة • التحريف اللاذع للملامح • والاصباغ الحمراء • تحريف المنظور • صار الوجه قرصانيا • شريرا ولكي لا نشاهد غيره فقد احتل أغلب مسطح اللوحة فلا مفر عندئذ من مواجهته أو إزاحته • إلا أن هذا الوجه يجسد خبرة الفنان الطويلة في استخدام أدوات الرسم • يتمثل ذلك في الخطوط البليغة الباردة • فلا ثرثرة على الإطلاق بل وصول إلى الأهداف بأقصر الطرق الممكنة : الخطوط المستقيمة •

تجريد

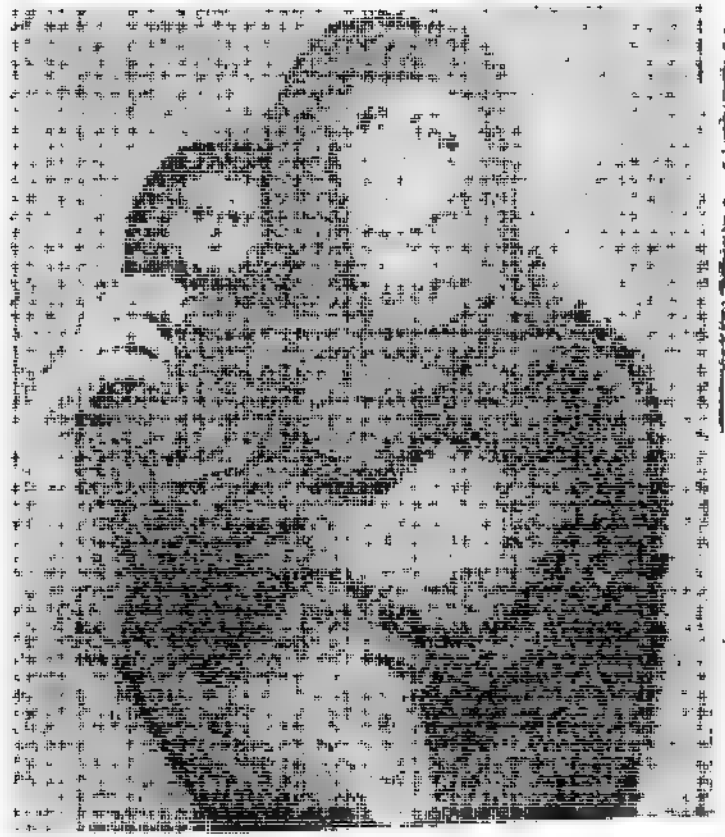
نفذ البهجوري عديدا من اللوحات التجريدية التعبيرية واختلفت مع بقية لوحاته التشخيصية في العناصر ، واتفقت معها في جوهر منطقته الفني ، فما تزال ركائز لوحاته قائمة : الزحام ، عفوية التكوين ، الحيل الفنية البريئة ، الاستعانة بالاسلوب التكعيبي • الجديد هو خروج اللون من منطقة الحيزاد ، والتلميح إلى منطقة الصراخة الزاعقة أحيانا ، واختفاء التدرج الضوئي ، إلا أن لوحاته التجريدية تشف عن أصولها الواقعية • • غير أنها ما تزال في تقديري ، في طور التجريب ولم ترتفع إلى قمة أعماله الأخرى •

لوحة : حصان

ترتفع قامة « البهجورى » عندما يتعامل مع أدوات الرسم : السنون المدببة والاحبار ، ومن أجمل لوحاته بها لوحة بعنوان : « حصان » . تتجسد فيها البراعة ، والحساسية ، والخبرة الطويلة ، وحيوية الحوار بين الخطوط المؤطرة للحصان والخطوط الرشيقة . الدقيقة . الداخلية ، والقدرة على تجاوز الوصف الخارجى الى الإيحاء والحالة هنا هى اندفاع الحصان الى الامام حاملا ما يشبه الفارس .

الختام

ما ان احتوانا المكان حتى صلفعتنى الفوضى الشاملة : النفايات الخشبية . الحديد الخردة ، الاسلاك ، الاحجار ، الاوراق ، مقاعد قديمة ملقاة حيثما اتفق . هل دخل المكان، قبلنا ، مجموعة من الفتوات ١٩
كان علينا ان نسير فى حذر لتخطى الحواجز الى أن وصلنا الى جناح جورج البهجورى ! تلك اذن مراسم الفنانين فى مدينة الفنون بباريس !!
مراسم بلا أبواب ، أو أعمال فنية ، الا أن « جورج » نبهنى الى أن أصحاب المراسم فنانون من جنسيات مختلفة ، يتمتع بعضهم بقدر لا بأس به من الشهرة ، وأن ما أشاهده الآن من فوضى عابثة ليس الا أعمالا فنية جريئة ! . وحزنت لفناننا المعاصر . . حيث يظهر كل انتاجه الفنى : تشخيصه ، وتجريده ، وتشويهه . . منتميا



أمومة : للفنان جورج البهجورى

الى عضور انقرضت • أدركت انزعاجه فلم أخفف عنه بل
أبدت اعجابى صراحة بمرحلته القاهرية وفضلتها على
مرحلته الباريسية • هنا تذكرت المثال العظيم « مختار »
والربيع الاول من المصورين ، الذين سافروا الى باريس
فى فترة من أخطر مراحل التحول فى الفن الحديث ومع
ذلك لم يقلدوا بل لاذوا بالمنابع القومية • أتصور أن
« مختار » كان بمقدوره ركوب الموجه ، فقد كان يمتلك
من إلماعة ما يمكنه من انجاز أعمال نحتية تحاكي السائد
من الاساليب ، الا أنه أدرك أن اضافته الحقيقية لن تكون
الا فى وطنه ، أولا لان وطنه يحتاج الى عبقريته ، ثانيا
لان أوروبا الغربية لن تسمح لفنان تشكيلي عربى بالانتشار
العالمى مهما كانت عبقريته •

عز الدين نجيب .. بين فن "المستوى" وفن "التأثير"

اولا ٠٠ عن الانسان

يذكر اسماء بالمعارك !
لا يكاد يخرج من معركة حتى تراه مستعدا لاشتباك
جديد !

كتب القصة القصيرة ، ومارس فن التصوير ، وغرق في
العمل الجماهيري ، وكتب النقد التشكيلي ، وهو في كل
مجال من تلك المجالات كان يقاتل من أجل فرض مايعتقده
أنه صواب ، وكان طبيعيا أن يتعرض للكثير من العسف ،
واضطراب الامن ، وتبديد العديد من اللوحات ، بل الى
الفصل من الوظيفة ، ولقد شهدت الصحافة وقتها مبارزة
كلامية بينه وبين رئيس هيئة الفنون الجميلة الفنان عبد
الحميد حمدي ، لم يوقفها غير رحيل رئيس الهيئة ، وعودته
الى الوظيفة !

ان مجال الابداع عنده ، ومجال العمل الجماهيري توحد
في هدف واحد هو « الاتصال والتأثير » في الجماهير ،
فلم يعنه ، فيما أظن ، أن يكون فنانا شاملا ، موهوبا بقدر
ما يهمله أن يحقق دفء التلاقى ، وسخونة الصراع ! ، لهذا
كان ينتقل من مجال لآخر دون أن يفقد توازنه ، وحرارته
قفي الوقت الذي كان يعمل فيه مديرا لقصر ثقافة كفر

الشيخ استغرقه العمل الجماهيري ، وانصرف أو كاد ..
عن ممارسة أى لون من ألوان الفن التشكيلي أو الكتابة ،
للمدرجة التى تظن معها أنه وجد خلاصه ، واستقر على
اختيار ، فإذا به يفاجئك بعد انتقاله الى الاشراف على القصر
التاريخي « المسافر خانة » بالاستعداد لمعرض ، واندماجه
فى الرسم ، وقتاله منذ اللوحة الاولى ضد الاساليب الفنية
لفناني القصر الراسخين ! يستفز الهدوء ، ويحركه
الحماس الدائم الاشتعال .. رغم ضغوطه الصحية !

عرفته منذ سنوات بعيدة عندما كنا طلبة فى كلية
الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكانت تجمعنا وبعض الزملاء
من جيلنا القراءات المشتركة فى الادب ، والسياسة ،
والغرف الضيقة ، والفقر ، والصعلة ، وتجمعنا الاحلام
التي لم يتحقق منها شيء .. بل تحقق معكوسها !

اختار وهو ما يزال طالبا فى الفنون الجميلة الانحياز
الى شرائح الفقراء ، وتغنى فى لوحاته وقصصه بالفلاح
المصري ، فكان مشروع تخرجه أقرب الى القراءة التشكيلية
لراوية « الارض » لعبد الرحمن الشرقاوي ، (أذكر أنه
قوبل وقتها ببعض الملاحظات الاعتراضية على المشروع ،
فقد اعتبر البعض لوحاته أقرب الى السرد التوضيحي ، وعلى
الرغم من أن تلك الملاحظات لم يجانبها التوفيق فانها
أسهمت - أعنى تجربة مشروع التخرج - فى تشكيل
ملامح ميزته عن بقية الفنانين المصريين ، فلم يكن «المشروع»
مجرد مناسبة عابرة سجل بها انحيازه ، بل انسا نلمس
تأكيدا لهذا الانحياز عبر معارضه اللاحقة ، ويمكننا الآن ،
وبعد مرور تلك السنوات على اسهامه فى الحركة التشكيلية
بصورة جادة أن نقرر أنه يقدم « النقيض » لكلا المطروح

فى السباحة ، وقد اختلف الكثر من الفنانين المصريين مع نتائج « عز » ووصفوا أعماله بأنها « دعائية » فجأة ، الا أنه يوجد فى تاريخ الفن قديمة وحديثه أعمال دعائية عظيمة ، منها على سبيل المثال اللوحة الشهيرة التى توجهها النقاد لوحة للقرن العشرين - أعنى - لوحة « الجورنيكا » للفنان « بيكاسو » بل ان فيها من الاسـتعارات الادبـية ، والمبالغات الميلودرامية ما يفترض أن ينفر هؤلاء الفنانين ، وقد قدم « بيكاسو » لوحته بلغة تشكيلية بليغة ، تعكس درجة عالية من عمق البحث ، وقدرة على التأليف .

قال عنه الفنان والناقد محمد شفيق فى مجلة الطليعة
يناير ١٩٩٧ :

« نحن هنا ، اذن ، أمام فنان شديد التفاعل مع أحداث مجتمعه . ايقاع مشاعره ورؤيته هو ايقاع المتغيرات المستمرة التى تعترى حياة قومه وشعبه وكأنه « الترمومتر » الدقيق ، البالغ الحساسية ، الذى أشار اليه « بيكاسو » هذا « الترمومتر » الدقيق الذى مهمته التقاط المتغيرات الدائمة التى تعرى درجة حرارة جسم الواقع جسم المجتمع المحيط » .

معرض عام ١٩٦٤

بقصر ثقافة الانفوشى

كان هذا معرضه الاول ، وقد أقامه بقصر ثقافة الانفوشى بالاشتراك مع الفنان « زهران سلامة » وجاء المعرض

تعبيرا عن معايشة لمشروع السد العالي ، بعد رحلة قاما بها على نفقتهما الخاصة ، الى مواقع العمل .

كان الاعلام وقتها قد خلق مناخا حماسيا دفع العديد من الفنانين للتسابق لزيارة ذلك المشروع ، وقد نظمت رحلة بصورة رسمية ضمت عدیدا من الفنانين المتميزين ، كان من نتائجها اقامة معرض بقاعة الفنون الجميلة التي انقلبت الى بنك « اففتاحى » فى عصر آخر ا ، وعلى الرغم من الطابع الاعلانى لتلك الرحلة الجماعية فانها كانت محركا للفنانين للخروج من المراسم الى الطبيعة ، والانفلات ولو مؤقتا من سجن ذاكرة معزولة ، وربما كان من نتائج تلك الرحلة ظهور جماعة تسمت باسم « التجريبيين » ، وقد اعتبرت البيئات المصرية المنابع الاساسية للإلهام ، وتحورت الجماعة - فى ذلك الوقت - من القوالب المحفوظة وأسهمت - قبل سقوطها فيما بعد فى الشكلية ، فى تشييد دعوة للخروج من دائرة لوحات « الكتب الفنية » كملهم وحيد . الى البيئات المصرية الخصيصة بالتنوع ، ولم يشغل « عز » فيما يبدو ، التلقى التلقائى لبيئة قرر معايشتها بقدر ما كان يريد أن يلتقى « بالانسان » وفق مفهوم مسبق ، والمعرض فى مجمله كان تسجيلا لعلاقة الانسان ببيئة أقل شأنا منه .

فى الوقت الذى ظهرت فيه أعمال فنانين تمجد الالات العملاقة ، وتحفل بالتراكيب الميكانيكية المعقدة ، كان « عز » يرجح كفة الانسان فأظهره عملاقا بالقياس الى الجبل ، والانسان هنا هو « الجماعة » التى تشكل بالعمل الجماعى كيانا واحدا ، ونغمات توافقية . ترتفع

الأكف معا لترفع كتلة ، وتجتمع القبضات القوية لاقتلاع عائق ما ، أو ربط شيء ما . . . فإذا توقف لحظة لرسم « وجه » فإن ابتسامة الرضا والتفاسؤل تلون ملامحه المجهد ومعه هذا الدفق الانساني في « الوجوه » فانه يخرج بها من حدود التسجيلية المباشرة الى تقديم ملامح لبطل تلك المرحلة ، وتتجه اللمسات التصويرية الى الاختفاء ، أو الظهور الهادئ ، الرقيق على النقيض من أغلب اللوحات الأخرى ، حيث تظهر اللمسات المندفعة ، التلقائية ، وتشيع فيها سخونة العجالات . ان لوحات المعرض مطبوعة بالطابع الروائي ، سادتها الألوان البنية ، وهي مفردات ظلت تتردد عبر معارضه المختلفة ، وقد وقع فيما يبدو ، اتفاقا ذاتيا على التمسك بلون الصخور ، والطين ، ونبد الشفافية ، وكل ما له علاقة بلحظيات الترويح العابرة . . . لهذا عندما كان يعمل في الاسكندرية لم تشاهده له لوحة واحدة عن ذلك الساحر ، أعنى « البحر » ، والذي لم نلتق بزرقته الا في لوحات رسمها مؤخرا عن الصحراء !

من اللوحات اللافتة في هذا المعرض عجالة صغيرة المساحة ، منفذة بلمسات عريضة ، وحاسمة ، بألوان بنية داكنة تمثل « رافعات » تحاصر جبلا في بؤرة اللوحة ، وتبدو الرافعات أشبه بكائنات خرافية تتجه للانقضاض عليه ، ويبدو الجبل ضئيل الشأن ، وهو ينتظر النهاية الأكيدة أمام قوى التغير القادمة !

ان لوحات « عز » في هذا المعرض وغيره من المعارض اللاحقة تبدو متقشفة ، ينعدم فيها الإبهار « التكنيكي » الذي يحرص عليه بعض الفنانين المصريين ، وتسودها ريفية

خشنة في اللمسات ، وعلاج السطح التصويري ، وتختزل فيها الالوان ، بشكل عام ، الى ألوان محدودة للغاية ، وكأنه يحتشد لخشونة الواقع بخشونة مماثلة في عالمه التصويري ! »

موقف الفنان بعد هذا المعرض !

جرفه العمل الجماهيري في قصور الثقافة .. لسنوات ، وانصرف عن ممارسة الفن التشكيلي . قد يرجع هذا الى انه كان يفضل « تأثير » اللوحة على « مستواها » ، وربما لم يكن يرضيه التحول اللامحسوس الذي تحدثته « اللوحة » في الذوق العام ، أو في فعل « التغيير » فكان يحمل اللوحة فوق ما يحتمله ، ولعل هذا هو الذي دفع « عز » كما يحدث مع العديد من فناني العالم الثالث الذين يمارسون العمل الجماهيري ، الى الزهد .. أحيانا .. أو التشكك في جدوى الفن ، فينفذ صبرهم عندما تعود لوحاتهم الى المخازن ، ويكتشفون بمرارة أن « اللوحة » ليست سلاحا قاطعا ، أو بيانا للقتال ، أو طاقة لحشد الجماهير ، فاللوحة مهما تضمنت من التحريض والاثارة فانها تقف مكدولة الى جوار الصورة الوثائقية من حيث « التأثير » ، كالفارق الصارخ بين الصور الوثائقية التي التقطت لمذبحة « صابرا ، وشاتيلا » واللوحات التي استلهمت هذا الحدث البشع ، ولا شك أن الهموم التي تثقل فنان العالم الثالث التقدمي تدفع به دفعا الى الشعور بالاجدوى من الفن ، وتؤرقه أحيانا بالشعور بالذنب ، وتحاصره بشتى المشاعر المحبطة .

معرض عام ١٩٦٩ بقاعة اتيليه القاهرة

كانت النكسة قد وقعت ، وكثير من الاحلام قد أجهضت وساد شعور عام بالمرارة ، وانتقل « عز » من صخب العمل الجماهيري بكفر الشيخ الى هسمنت القصر التاريخي « المسافر خانة » ، ووجد نفسه بلا عمل تقريبا ، فبالقصر عديد من المراسم يحتلها فنانون مشغولون بانتاجهم ، ولم يكن أمامه بعد أن صارت تجربة كفر الشيخ مجرد ذكريات وأمام اغراء الاثر التاريخي ، والحي العريق الشعبي ، ومشروعية تأكيد الذات الا أن يعاود الابتاج ، وأقام معرضا مشتركا مع كاتب هذه السطور عام ٦٩ بقاعة اخناتون القديمة قبل أن تتحول الى مطعم .

كان معرض « السد العالي » ترديدا لتفاؤل عام ، وكان هذا المعرض انعكاسا لشعور عام بالمرارة ، وإذا كانت مواقع العمل بالسد هي مثير التجربة الاولى فان « حوارى الجمالية » كانت مثير التجربة الثانية ، كما لم يخل الامر من ارتحال الى الذات لاستجلاء ما بها من مخاوف ، وأحزان كان انسان السد العالي عملاقا ، فصار فى معرض ١٩٦٩ مسخا حجريا . انقطعت أسباب اتصاله بالآخرين . . الا أن المعرض من ناحية التصوير كفن له مقوماته الخاصة كان أنضج من سابقيه ، وتميز بالتجريب ، فتنوعت الاساليب ، فمن محاولة لتأكيد « الكتلة » الى محاولة للتخفيف منها ، الى محاولة ثالثة الى التسطيع ، وتجريد العناصر ، كما تنوعت اللمسات ، فمن لمسات متدفقة تأخذ شكل الصدى للخطوط الخارجية لاشكال تبدو منحوتة كما فى لوحة بعنوان « الخوف » ، الى تلاشى اللمسات ،

تقريبا ، فى مسطح المساحات المجردة ، كما خرج فى هذا المعرض بصورة استثنائية فى بعض اللوحات عن مفرداته اللونية الى ألوان صريحة ، ومن أطرف لوحات هذا المعرض لوحة بعنوان « صانع المفاتيح » . تعتمد على مفارقة كاريكاتورية ، فصانع المفاتيح المشار اليه . . أعمى يشبه تمثال بوذا ، ويمائل فى تكوينه المقل ، الساكن . . صندوق المفاتيح الموضوع أمامه . تميزت اللوحة بصراحة الكتل والمساحات الهندسية ، وحرص على التركيب البنائى وتبدو كتلة الرجل الصندوق محاصرة من كل جانب . ان الانسان فى هذا المعرض يبدو مغتربا . وحيدا . مضغوطا بأعباء لا قبل له بتحملها ، أما على مستوى الشكل فعلى الرغم من سكونية التصميمات فان حركة عجينة اللون العنقوية ، واللمسات الانفعالية كانت تكسر ، الى حد ما ، تلك السكونية .

معارض متنوعة

قدم بعد ذلك أربعة معارض فى الاعوام ٧٠ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ وهى فى مجملها تشبكل خطوات نحو « الداخلى » . والانصراف عن « الخارج » كمثير جمالى ، والتعلق بالفكرة والرمز ، وكان يتمحور كل معرض من تلك المعارض على وسيط رمزى ، ففي معرضه المشترك مع الفنان أحمد نبيل عام ١٩٧٠ بقصر ثقافة قصر النيل كان عنصر « المرأة » هو المحور : المرأة الحسية ، الممتلئة أنوثة . التى تصدمنا رغم هذه الحيوية الظاهرة بسبب بقر ذراعيها ، حيث لا تصلح بعد ذلك الا أن تكون « شيئا » للزينة ، أو التأمل .

صندوق مغلق على الاسرار ، ويظهر في المعارض اللاحقة
اتجاه الى الهندسية ، وتسطيع العناصر ، والغناء البعد
الثالث ، وتشرق على اللوحات الالوان الصريحة ، كما
تتجلى المساحات الواضحة ، وتظهر الملامح الغنائية في
« الشكل » فتقترب بعض اللوحات من مذاق النسخيات
وينتقل من وسيط المرأة : أو فينوس بلا ذراعين الى وسيط
المرأة .. لكن بعد أن تصير شكلا وسطا بين الشجرة ،
والمرأة ! ، وعلى الرغم من القشرة الغنائية فإن الاستعارات
والرموز المتخمة بها اللوحات توحى بمعكوس هذه الغنائية ،
وتؤكد على نغمة الاغتراب ، وانتظار الفارس المخلص ،
وقد خفض هذا الازدواج ، في تقديري ، من حرارة العطاء
الدرامي ، وأوقف الرموز عند النبوة الميكانيكية : ففي
اللوحات تظهر المرأة الحبلى بفارس المستقبل في طرف ،
ويظهر الفارس المنتظر في الطرف الآخر .

الصبار في مواجهة الشمس .

الارض الحبلى تضم في رحمها امرأة حبلى .

الهِلال الاحمر في مقابلة مع القمر الازرق .. وهكذا ..
وقد يدفعه الحس النقدي ، وروح التحدي التي يعجل
بها الى الادلاء برأى في المطروح في الساحة التشكيلية كاز
الافضل له أن يدل به كتابة ، فقد أراد أن يدل برأيه فهو
استخدامات الحروف ، والكلمات ، واستخدام وحدات
فلكورية ، وغير ذلك من العناصر المأخوذة من الموروث
فنفذ لوحتين استلهمهما من شعر « سمير عبد الباقم
وامتلات اللوحتان بزحام من العناصر المتنافرة : كلمات
بالخط النسخ ، ولعبة طائر خشبي ، وعازف للعود
ووجه عملاق خلف القضبان .. والارجح أنه وجه مصر

غير أن « عز » يكون أكثر اقناعاً عند استلهاه البيئة .
 المكان ، ولقد قدم معرضاً عام ١٩٧٦ بالمركز الثقافي
 السوفييتى يسجل به العودة الى الحارة المصرية من جديد ،
 فدارت لوحات معرضه حول لاعبي السيرك الشعبيين ،
 وعربات البطاطا ، ووضعهم فى أوضاع بهلوانية ، إلا أن
 وجوههم كانت هى العنصر الثابت ، الذى يواجهنا ،
 ويحاكنا ، فى لوحة « دائرة الخناجر » يواجهنا اللاعب
 بوجهه الحزين عبر دائرة الخناجر التى تتجه بسسنونها
 المدببة الى وجهه الذى يحتل بؤرة الدائرة ، ومجموعة
 البهلوانات تتميز بدفع الرسوم السريعة ، إلا أنه كان
 أكثر توفيقاً عندما قدم دراسات لبيوت الجمالية فى عدد
 قليل للأسف من اللوحات . وقد عكست قدرات تصويرية
 فى تحليل واجهات المنازل الشعبية ، إلا أنه وصل الى
 نصبه الحقيقى ، فى تقديرى ، عندما عاود استلهاه
 ومعايشة البيئة المصرية حيث اشترك مع عدد من الفنانين
 فى رحلات الى الوادى الجديد وجنوب سيناء نظمتها الثقافة
 الجماهيرية ، وكان من نتائج تلك الرحلات بالنسبة له
 إقامة معرض دار حول تلك التجربة بأثليه القاهرة فى
 شهر ابريل ١٩٨٤ .

معرض ابريل ٨٤ .. والعودة الى المتابع الاولى

بهذا المعرض يعود « عز الدين نجيب » بعد عشرين عاماً
 الى نفس المتابع : مواقع من البيئة المصرية يستلهاها ،
 ويتوج معاشته لها بمعرضه الذى أقامه فى أثليه القاهرة

عام ٨٤ ، وأفصح المعرض عن نضج خبرة السنين ،
من سيطرة على الادوات التصويرية ، الى طريقة التعامل مع
المثير الجمالى .. الى تأكيد على اختيار قديم .. بالانحياز
الى تطلعات الشعب ..

ينقسم المعرض الى قسمين : قسم خصصه لتجربة
« الوادى الجديد » ، والقسم الآخر لتجربة « جنوب
سيناء » . فى لوحات الوادى الجديد نلمس انجذابا للشكل
المعمسارى المجسم للعمارة الفطرية لاهل الوادى ، التى
أفلقت من برودة عمائر المدينة ، وتعهدها ، ومن هنا تنشأ
اللفة بينها وبين الوافد الغريب ، الا ان هذه اللفة سرعان
ما تتبدل ، ويفقد المثير المباشر جدته لتطفح على السطح من
جديد تعقيدات المدينة ، وهموم الفنان ، وموقفه من مجتمعه
ومن الحياة . وتتجسد فى اللوحات نتائج أخرى . قام
« عز » برحلته الاولى الى « السد العالى » منذ عشرين
عاما وسط مناخ اعلامى تفاؤلى انعكس على تجربته ، وذهب
الى الصحراء بعد أن تلاشت احلام جيله وتحقق معكوسها
فى الواقع . ومن هنا ظهرت نبرة الاحتجاج ، خاصة فى
لوحات سيناء .

ان اماكن الرحلة ملهمة - كما اشرت - تجبر « المصور »
على أن يكون تلميذا جادا ، ففى العمارة الفطرية ، والكثبان
الرملية المتنوعة الاشكال ، والجبال ، والشمس الصريحة
والسمااء الصريحة ما يحتاجه « المصور » الدارس من اثارة
جمالية ، ومن هنا انجذب لذلك التصادم الحاد بين النور
والظل ، والتقابل بين الساخن والبارد ، وتغلغل الظلال
فى الفجوات والفراغات الهندسية ، وتسلسلها الى المدرجات
.. وهكذا ..

وقد فرض هذا « الظل » حضورا أغرى الفنان بوضعه موضع البطولة في أغلب اللوحات ان لم يكن كلها ، فأعطاه دور ربط العناصر الرئيسية في التكوين ، ونوع مواقفه فقد يأتي - مثلا - من مصدر مجهول ، وقد يحتل بؤرة اللوحة ، في وقع حاد ، تخترمه بؤرة ضوئية ، تبدو مباغطة أقرب الى الطلق الناري ، وتسمح الظلال بظهور شسبح انساني يحاول منازعة فجوة الضوء ، وقد يضيف عنصرا حيوانيا يربط به عناصر الكتل المعمارية ، ويترك في النفس أثرا مبهما ، الا أن أغلب الشخصوس الموضوعة في اللوحات تبدو مثيرة للتساؤل ، وربما داخله الشك في الممكنات التعبيرية للعناصر المعمارية ، فأستدرج الى فرض شخصوس في أوضاع مسرحية ، أو أوضاع تذكر بالحكايات الشعبية ، بل وبأداء يكاد يختلف عن أدائه عند التعامل مع الاشكال المعمارية ذات الاصول الواقعية .

ان لوحة « الحذاء » للفنان « قان جونغ » تنتمي الى موضوع « الطبيعة الصامتة » وعلى الرغم من اختفاء العنصر الانساني في اللوحة فان هيئة الحذاء تبدو كما لو كانت اقتلعت منذ لحظات بعد رحلة شاقة في قدمي فلاح كادح ، وسيقان المقعد في لوحته « المقعد » تذكر بسسيقان بشرية لانسان مطحون . ان الانسان مسجل في آثاره ، فبيت الانسان هو جلده الثالث - كما يقال - بعد جلده الطبيعي وملابسه ، و « عز » يعى هذا فهو يقول في كتالوج معرضه :

« انساني ليس جسما ، وليس رمزا ذهنيا مجردا : انه نفس بشرى يتردد : حتى في الجمار والطين » .
وربما لهذا السبب كان أكثر توفيقا في اللوحات التي

اختفى فيها الانسان بهيئته المباشرة ، كما وفق في العجالات
التي نفذها على الطبيعة بالبأسستيل أو الفحم ، وكذلك
مفرداته اللونية التي لم تفقد أصولها السابقة قد صارت
أكثر صفاء .

أما القسم الثاني من المعرض فكان عن « جنوب سيناء »
أو العمارة الطبيعية : الجبال ، الكثبان الرملية ، الكتل
الحجرية المتناثرة .

قال عالم الجمال (كروتشنه) : « الطبيعة خرساء الى أن
يستنطقها الانسان » ، وقد استنطقها « عز » هموم الواقع
المصرى والعربى ، فانقلبت الصخور بشرا يحتج ويعترض
تتشكل الصخور ، تارة ، شكل طائر أسسطورى .
مسيطر ، يهيمن على منحوتات بشرية منكسرة ، ويلبس
الجبل « تارة » أخرى هيئة انسان عملاق قائم ، أو صريع
كما ينبت الجبل جموعا بشرية فى قمته تندفع فى مظاهرة
كونية ، وقد تأخذ الصخور شكل أجساد نسائية تتبادل
حوارا أسطوريا ، وقد ينتقل التلميح الى التصريح فتظهر
وجوه صريحة مؤطرة بالاسلاك الشائكة ، أو تثبت فى
أشجار الدوم .

لقد صارت الصحراء مسرحا حقيقيا ، أبطاله الاحجار ،
تملن ادانتها واحتجاجها ، ضد ظروف وأحداث تستحق
ما يوجه اليها من اعتراض !

محمد حجي .. والخيارات الثلاث !

مدخل (١)

كان ، وأمسى ، وأصبح ، وصار من الأمور الاعتيادية •
المؤسفة ، والمؤلمة ، والمعطلة أن تتبادل نحن الفنانين ،
مصريين ، وعربا الانقطاع عن الحسوار ، والاستسلام
للحواجز الفاصلة التي يقيمها سوء الفهم ، وسوء النية ،
وأن نتبارى بعيدا عن الحلبة الحقيقية .. في سوق
المحاكاة والتبعية حيث لا عمل الا بتوزيع انجازات الفنان
القريبى نموذجا وحيدا للتطور •

نتلقى الجديد عنده بوصفه « الافضل » • نهاية المطاف
« الأكثر » التماعا وجودة « والاكثر » فائدة للصحة ا •
نرى تاريخ الفن فى استقامة « المسطرة » لا تؤثر فيه
الانتصارات والهزائم • الثورات والالتكاسات • الميلاد
والموت • التحولات الكبرى والصغرى • لا نستطيع
تصور تاريخا لوجدان انسانى متقلب ومتغير ، ولهذا
لا نستطيع تصور ميلاد « جنس فنى جديد » يستحق
مسمى جديدا يمارس به تطوره الخاص ، بل لابد أن
نفرضه قسرا على « الجنس الفنى الذى انحصر عنه » ،
فنفرض على مصطلح فن التصوير PAINTING « ما لم
يحمل من خصائصه الا القليل • نبتنى « الجديد » من
وجهة نظر ترجع ما هو « أبدي على ما هو متغير دون العناية

الملاذقة لدوافع من أبداعه • يرى كثير من الفنانين المصريين نتاجات « الكمبيوتر » فى مجال الفن - مثلاً - وما نشاهده فى مجال « الفيديو » شكلاً لا بد من فرضه على فن التصوير ، بينما من الخير للمنتج الفنى الجديد أن يسمى اسماً جديداً لا يتفاضل مع سابقة بل يتميز عنه بالاختلاف .. الذى يبرر سياق آخر للتطور .

الا أن هذه النظرة من شأنها بالطبع أن تقلل من الانبهار بالجديد الذى يبرر استخدام « أفعال » التفضيل ، ويكسر الاعتقاد على الإجماع فى التصنيف للشئ ولقيضه ، ويحرم من متعة الركوع للسيد المتبوع !

يؤيد هذه النظرة « المتحجرة » تحجر آخر يتسم بالبراءة (ا) ، ويسهم فى تثبيت الغيبوبة والعزلة (العربية - العربية) تقرأ كلمات البشارة عن العالم الذى صار قرية . أسرة متحابة • اقرأ - مثلاً - كلمة « صلاح طاهر » فى مقدمة بينالى الاسكندرية لدول البحر الابيض يقول : (فى سرعة مذهلة - عن طريق الاقمار الصناعية مثلاً تستطيع أن ترى وأنت فى مكانك فى بقعة ما فى الكرة الأرضية ما يحدث فى بقعة أخرى تبعد عنك ألوف الأميال • فلقاء الإنسان ل أخيه الإنسان بتلك السهولة فى أى مكان فى العالم ، عن طريق الطيران واللاسلكى والكتاب والتليفزيون وتبادل الأفكار والفنون ، جعل مفهوم الشعور الانساني يقرب البشر من بعضهم البعض فتحيط بهم اللفة والود فى كل مكان) •

نتمنى بالقطع السلام والمحبة للبشر فى كل مكان • الا أن الأمنيات شئ وتحققها شئ آخر ، ولست أدري كيف أقنع الفنان نفسه بوجه « التحقق » على الرغم من مطالعته

اليومية لنشرات المفجعات فى التلفزيون ، والصحافة ، وما يدور فى اذاعات العالم •

ان تصور العالم قرية صغيرة أو أسرة متألّفة ينفى عن العالم حقيقته ، ولا يميز بين كياناته الثقافية المختلفة ، ويرى الاوطان أوانى مستطرقه • طبيعة صامتة • أشكالاً بلا تاريخ • انجازاً شيطانياً •• ان هذا التصور يشكّل تياراً أساسياً فى الابداع فى المنطقة العربية •

الا أنه فى المقابل ، هناك تيار آخر يسعى الى التواصل مع الجماهير ويقدم فى الوقت نفسه اجتهادات مختلفة فى البحث عن ملامح لفن قومى • لا يعترف بعض فنانيه بجدران قاعات العرض المغلقة ، ويفضلون البقاء فوق الجدران الخارجية أو فى صفحات الكتب • من هذا التيار يلمع اسم الفنان « محمد حجي » نشر بعض رسومه ولوحاته فى كتابين : الكتاب الاول بعنوان : (شمال - يمين) والكتاب الثانى بعنوان : (رسوم من ليبيا) • ونجح بكتابه فى تحقيق أهداف ثلاثة : المستوى ، والذووع ، والتأثير •

انتهج فى كتابه ورسومه الاخرى ، التى لم يتح لها بعد أن تنشر فى كتاب ، عدة أساليب ، أو بمعنى أدق عدة خيارات ، جسدها اجتهادات فى حل معادلة (الاصاله والمعاصرة) أو الموروث والوافد ، أو ما شئت من اصطلاحات فى هذا السياق •

أخذ من الفن المصرى القديم ما يتميز به من بنائيه ورسومه ، وهجنها بالاسلوب « التكعيبي » والاسلوب « التعبيرى » ، فجاءت « تكعيبة » واضحة المعالم ، عريضة

المسطحات ، واستلهم بالاسلوب الناشئ . . موضوعات
تمس واقع الحياة العربية المعاصرة ، منحازا الى شرائح
المقهورين فيها . كتابه الاول وثيقة احتجاج ضد الانظمة
العسكرية أينما وجدت ، وكتابه الثانى يعبر عن جوانب
من حياة الناس فى « ليبيا » ، كما رسم عديدا من المناظر
كان أبرزها مناظر الجبال الخشنة . الجافة . ذات الالوان
اللاذعة .

. . لكن للعد الى بداية أخرى للتعرف على « الفنان »
وفنه ! .

مدخل « ب »

تزامنا فى الكلية ، وفى خشونة الغرف الضيقة
المعتمدة فى الاحياء الفقيرة ، وفى المتاعب الاقتصادية التى
لم تكن نجد لها من مسكنات سوى مطعم شعبي بجوار
الكلية كنا نطلق عليه « شاليه الفنون الجميلة » . . حيث
الاكل « على الحساب » والمناقشات التى لا تنتهى فى الفن
والسياسة ، واستعارة الكتب أو شراء ما تسمح به
الميزانية (ا) ، والفرق المتاح فى مكتبة الكلية الحساسة
بكتب الفن . وكانت المنافسة حامية بين عدد محدود من
الطلبة . كان أبرزهم « محمد حجي » الذى ظل لسنوات
يحتل الموقع الاول بيننا . كان لديه من المهارة والصبر
ما اظن أنه لم يتوافر لدى أى طالب فى تاريخ الكلية التى
لم تكن فى ذلك الوقت تشترط « المجموع » بل تشترط
الموهبة ، وكان « حجي » حاصلا على مجموع يؤهله لدخول
كلية الطب ، غير أنه فضل عليها كلية الفنون الجميلة ،

ومن أجل تحقيق هذا الهدف خاض معارك عائلية . كان يحصل في معظم لوحاته ذات الطابع الاكاديمي على الدرجات النهائية ، وكان « الاتيليه » الذي نعمل به يضم أربع مراحل ، وقد صار بعضنا من ألمع الفنانين التشكيليين الآن : كمال السراج ، زكريا الزيني ، أحمد نبيل ، صبرى منصور ، محمد رياض سعيد ، محيى الدين اللباد ، عز الدين نجيب ، نبيل تاج .

ولقد لمعت أسماء أخرى بالطبع من أقسام أخرى كأقسام « الجرافيك » و « الديكور » و « النحت » وبقدر ما كان « حجي » حريصا على أن يكون « الامهر » في الاداء ، كان حريصا أيضا على أن تصل لوحاته الى أكبر عدد من المتلقين ، وفوق ذلك كان يتمنى أن تخرج عناصر اللوحة من صمتها الختمى داخل اطار اللوحة ، وتصير طاقة للتحريض في نفس المشاهد . الا أنه لم يكن يلجأ الى « الدعائية » التي تكشف في معظم الاحيان عن فقر في الموهبة ، ونقص في المهارة ، بل كان مدفوعا بحرارة ريفية للتواصل مع الآخرين باللغة التي يجيدها . غير أنه كان يدافع حبه لهم يلتقى بهم في منتصف الطريق ، لهذا كان يكتفى بصوت الرباب ، وبوتر أو وترين . ينشده به جداريات سياسية على حوائط قريته ، كما أصدر بالاشتراك مع شقيقه الطبيب الراحل : « أحمد حجي » مجموعة من مجلات الحائط ، عرضتهما للعديد من المتاعب ، بالإضافة الى لوحات رسمها عن مناظر لقريته ووجوه فلاحيه ، تعكس قدرة باهرة على المحاكاة ، وان لم تخل من أخطاء بتوجهات كانت لا تزال مستترة ، نحو الاسلوب التعبيري ، الذي تبلور في السنوات النهائية من الدراسة .

لم تكن « تحريفاته » للشخوص والاشكال قد انخفضت الطابع « التقييحي » كما نراه في الفن الغربي ، بل كانت تحريفاته للشخوص والاشكال الطبيعية قريبة الصلة بجماليات المنحوتات المصرية القديمة ، وربما كانت قريبة أيضا من نماذج الرائد المصرى : الفنان « محمود سعيد » كنت ترى شخوصه عملاقة • كتلا راسخة ومؤكدة • نقية من أى ترهل • مؤسسة على أشكال المكعب ، والاسطوانة ، والمخروطى •

كنا مفتونين فى ذلك الوقت بفنانى « أمريكا اللاتينية » والفنانين « الاسبان » وخاصة « جويا » وحياته المتقلبة ، ولوحاته المتمردة الساخرة من الاسرة الملكية ، وتصويره لاغتيال الثوار ، وبطولة الشعب ، أو نفوره من قوانين محاكم التفتيش •

وكنا مبهورين بلمسائه ، ورسومه المحبومة • لهذا اكتسبت كتل « حجبى » الصرحية مذاقا أرضيا خشنا ، ولقد صاحبه هذا الطابع حتى اليوم • أعظم به • تلك الخشونة للرعدة •

أتيج له أن يعمل ، بعد ذلك ، مجلة اقليمية تسمى « المنصورة » • • حققت بعض أحلامه فى التواصل مع الجماهير ، فقدم بها تحقیقات صحفية مرسومة ، وقد سمحت له تلك التحقیقات بالتجول والتعرف على جوانب تفصيلية من بيئته • • لا يكتشفها عادة فنانون المراسم المغلقة - المعروفة ثم انتقل الى مجلة « الطبيعة » ثم روز اليوسف • • التى واصل فيها تحقیقاته المرسومة فى مجلتى « صباح الخير » و « روز اليوسف » حيث كان المولد الحقيقى لما يمكن أن نطلق عليه « الخيارات الثلاثة »

يطرحها الفنان لنفسه ، كما يتوجه بها الى عالمنا العربى
المأزوم .

الخيار الاول : التأمل الصوفى !

نشرت تلك المجموعة من الرسوم الملونة بالسوان
« الفلوماستر » عام ١٩٧٠ مصاحبة لمقالات كتبها « مصطفى
محمود » تحت عنوان « التفسير العصرى للقرآن » بمجلة
« صباح الخير » ولم تكن رسوم « حجي » توضيحا لرؤية
الكاتب ، بل على العكس ، كانت المقالات مثيرة لتأملات
خاصة ، أكسبت الرسوم تفردا واستقلالية . أستطيع أن
أزعم الآن أن تلك الرسوم قد أعطت شعبية لخامة أقلام
« الفلوماستر » ، فلم تكن تحظى من قبل باهتمام ذى
بال . ربما كان مبتهجا بتلك الالوان الصريحة ، الصداحة
وربما كان مبتهجا لسبب ما لا أعرفه . المهم أن تلك
الرسوم كانت تمتلئ بالاغنيات الملونة .

التقينا فى تلك الرسوم ، بالفرح اللوى ، والنقاء ،
والصراحة فى الكتلة ، فلا زيادات تفسد الاستدارات
والاسطوانات فى أشكاله النباتية والحيوانية . ربما
كانت بالنسبة له وقفة لالتقاط الانفاس ، وازاحة الهموم
المؤكدّة التى تأتى بها من كل جانب نوافير الدم العربى ،
فهى أغنيات للجمال الخالص . لا تصادم حادا فى درجات
الضوء والظل بل تألف جميل . . الا أن هذا السعى لم
يخفف من كثافة الكتلة ، وربما حدث العكس . . فقد

أرسخت الكتل ، ووضحت المعالم ، وأفصححت عن افتماثها
الى شخصية فنية واحدة تتسع للعديد من الأساليب .

الخيار الثاني : الغضب والتحدى !

نشرت عام ١٩٨٢ تحت عنوان « شمال يمين » ، وهي
رسوم انقلابية : ضد رسومه السابقة واللاحقة ١ - صرخة
مدوية بالاسود والابيض . نسف فيها الكتل الغنائية ،
والتجويد الانيق ، واستنطق كل مكينات « اللون الاسود »
التعبيرية في اشتباكه المتبادل الاكتساح مع « اللون
الابيض » لم يعد المسطح الابيض أرضية ساكنة . بل
صار طرفا آخر في صراع الديكة . من ثم ، تحرر الفنان
من يؤر محورية للوحاته فظهرت كل العناصر متقافزة
متزاحمة .

أنجزت تلك الرسوم قبل « بعض » المذابح العربية ،
ونشر الكتاب بعد بعض المذابح العربية أيضا ، وها نحن
نكتب عنه في أعقاب مذابح جديدة بأيد عربية : « صابرا
وشائلا رقم (٢) ، وعلى الرغم من أنه لم يستلهم مذبحة
بعينها ، فإن الكتاب يعبر عن كل المذابح ويدينها ، أو كما
يقول عنه الشاعر « محمود درويش » في مقدمته البليغة
للكتاب : (انه زمن الارهاب الاسود . ارهاب يميني ولو
وقف على يسار الضحية . ارهاب أصيل ، عروبي ، تابع
من ذواتنا ، غير مستورد . مستتر خلف حجاب رغم انه
ذكر . ويصلي خمس مرات في اليوم ، اذا شئتم ، نقي ،
أصولي ، يقطع اليد الممتدة الى الرغيف والحرف بحد
السيف ، وفق الشريعة ، وأحيانا متمدن : يستخدم أرقى

أدوات التعذيب البشرى ومراقبة الاحلام على الشاطئ .
وسرى ليجعلك القاتل والقَتيل في جسد واحد . وعلنى :
كمنشآت النفط التى تجتاح القيم ، وكصحف هذه الايام
وكشاشة التليفزيون التى لا يغادرها وجه الحاكم الذى
ألقى الفكاهة .. فلنعلن أننا فى زمن الارهاب ، فى زمن
الارهاب الاسود) .

.. بانتقال الفنان من « حالة » تعبيرية فى « التفسير
العصرى للقرآن » الى « حالة » تعبيرية أخرى فى « شمال
يمين » تبدلت ملامح الاسلوب الفنى ، كما أشرت ، ويشرى
اختيار قصائد « منافسة » .. فكانت مبسارة جعلت
صفحات الكتاب السوداء ملتهبة ! .

احتشد « حجبى » بكل الممكنات التعبيرية التى تصل
بالمتلقى الى أهداف واضحة ، فقد جمع كل المتغيرات فى
إطار واحد ، التصوير البشع للوجوه « والأيدي » ..
للمقتلة والمقتولين معا ! . وانطلق بتلك التحويرات الى
أقصى ما يستطيع فى حوارية « القهر والخوف » ،
فالقاهر وحش .. تمتد أنيابه لتحتل جانبيه وجهه ،
وتلتهم معتصرة ضحايها لا نراها ، والمقهور ، دودة .
مطاطية . مرتعدة . مختلطة . متصادمة . لا طريق أمامها
للانفلات . تشكل باضطرابها ، والتحامها العفوى ،
وغياب أطرافها كيانا واحدا عديم الجدوى !

أما العلم الأمريكى فهو اللحن الاساسى . تتردد فى
اللوحات مقاطع منه .. تهيمن نجومه ، وخطوطه التى تشبه
قضبانات السجن على مناخ الكتاب الاسود . تمتد
« النجوم » من « العلم » ، ومن فوق « الاكتاف العسكرية »
امتدادا سرطانيا نحو السماء حيث يعلن الارهاب احتلال

الكون • يطارد البشر ، والملائكة والقديسين ا ، وقد ينصرف الفنان أحيانا عن رسم تلك الوجوه البشعة ، ويترك المهمة للاحذية وأغطية الايدى لتقوم بهرس الكائن الدودة المتطلع الى أمل كاذب •

ان شخصوص هذا الكتاب ، المحورة تحويرا صسادما • مبتكرا ، وعلى الرغم من اقترابها في وجه من الوجوه من التعريفات « الكاريكاتورية » تباعد الى أقصى حد عن روح الفكاهة ولقد نجح بالاسود والابيض في اعتقال عيوننا ، واعجابنا • • بهذا الكابوس الجميل ا قد يترك مساحة بيضاء • نادرة • لا ليريح بها العيون ، ويسمح بالتقاط الانفاس ، ولكن للتهيئة لفعل مأساوى • مساحة تفصل القتل عن القتل اللائد بحائط الاعدام المحكم والمترامي ! الا أنه يرفض أن يتركنا لليأس الكامل بل يفتح بابا سريا نكتشف به أننا كنا مخدوعين عندما ظننا أن « القاهر » نمر حقيقى ، واذا به نمر من ورق ، مشغولة حواى بالخيط !

الخيار الثالث : تأملات فى البيئة والانسان

يمثل هذا الكتاب عودة أكثر صحوة الى التحقيقـات المرسومة والتي لا تعتمد على نصوص مكتوبة ، وتكتفى أحيانا بتعليقات قليلة ، ومع ذلك فمعظم رسوم الكتاب لا تقف عند الحدود التوضيحية ، ويتجاوز بعضها تلك الحدود الى منطقة « اللوحة المستقلة » أما رسومه السريعة بالحبر الصينى فأميل اليها أكثر من الرسوم الملونة • ربما بسبب الدفق الانفعالى الذى لا يعطله وجود عناصر

أخرى تزاخم اللون الاسود وسن « الرابيدوجراف » الحاد وتعكس خطوطه ورسومه غير الملونة أبعادا نفسية لا تفصح عنها رسومه الملونة بنفس القدر . تعكس خطوطه مذاقا متقشفا . زاهدا ، فى الليونة والاسترسال . أشبه بصوت مغن شعبي . رجولى . يبدو مسطح الورقة البيضاء كما لو كان مسطحا صلبا يتلقى طعنات أزميل ، ويحفر سن « الرابيدوجراف » . . بل ينحت فى الفراغ ، وينوع من درجات سنون القلم ليوحى بالفورم . يكون صوت المغنى الاجش مناسبا عند تناوله أشكالا حادة ومتشابكة كأغصان الشجر وسعف النخيل ، ولقد تجول كثيرا وبعين ثاقبة فى الاسواق والحوارى والبيوت والجوامع والمقاهى وغير ذلك من المشاهد . أحيانا يتوقف عند زخارف السجاجيد والملاءات والحلى ، أو تراكيب فخارية ذات ايقاعات تطريبية ، أو التفنى بجماليات حسان أو جمل . . الا أن تلك الاعمال تأتى كنسمة مهدئة ، أو مساحة لالتقاط الانفاس . أما أهم الاعمال بعد (كروكياته) فهي تلك التى لم يكن مضطرا فيها الى اللجوء الى « التوضيحية الصحفية » واختار منها الآن نماذج تدور حول موضوع : (المنظر الطبيعى والوجه الانسانى) .

لوحة : بيوت وبنية

على الرغم من اختفاء البشر من معظم مناظره المعمارية فان تلك العماثر تحمل ملامح الانسان ، وتستعير هيئة الكائن الحي ، واللوحة التى نحن بصددھا تمثل بيوتا ريفية يربطها كيان معمارى واحد . تكتسى الواجهة

بتضاريس أشبه بتجاعيد وجه انسان عجوز • أما البيوت
 •• فهي أسرة فقيرة • تلبس رداء بنيا متدرجا • تخرج
 منها أعواد خشبية ملتوية تذكر بقرون الاستشعار • تنشر
 النوافذ في كل مكان عيوننا للمراقبة • ترصد « الخارج »
 وتحفظ بالاسرار • لا تفصح عن الكامن بها • ويشترك
 سن « الراييدوجراف » في تشكيل ظلال الكتل ويؤكد لها
 ولا يقف الفنان عند التفصيلات بل يعبرها الى الجوهرى
 في حركة النور والظل ، ولقد كان لاستعارته أو استعارته
 « للملح » من الاسلوب التكعيبى فضل في التحرر من
 المتابعة التفصيلية للنور والظل ، كما حررته من الالتزام
 بمصدر ثابت للضوء ، وسمحت بإعطاء بعد نفسى أو تعبيري
 لعنصر « الضوء » • ترى الضوء فجرا مضيقا يفسد أحزان
 العتمة ، ومع ذلك فهو لم يقطع الطريق على صلته بالواقع
 المباشر ، فاللوحة ليست شكلا متخيلا تماما ، ويمكن
 تفسير هذا الشكل المعمارى على أنحاء متباينة : جغرافية
 واقتصادية واجتماعية •• الا أن « حجبى » قد استنطق
 الشكل المعمارى الواقعى ما هو جدير بتجاوز المثير الواقعى
 الى مستوى العمل التعبيرى الرمزى دائم العطاء وهو
 يقترب أو يبتعد عن ذلك المثير •• الا أنه •• أبدا ••
 لا يقطع الصلة به •

وفى لوحة (بيوت وهلال) يعتمد مفارقة أساسية بين
 سكون الليل ، وصخب التكوين المعمارى الانسانى
 يلتصق قوس الهلال ، وتمتد طاقته الضوئية ناعمة ،
 أما البيوت فقد شكلت بأقواسها وفتحاتها وجوها صارخة
 تكاد تخفى اللمسات فى مساحة السماء بينما تندفع فى

حوشية مشكلة تلك البيوت ، تصاحب خطوط (الرابيدو جراف) المدببة . البيوت تتلاصق وتحمل هيئة الصناديق . . . الا انها صناديق ملغومة بالاسرار ، وماؤ تهدد من بها ان « العمارة » عند « حجي » نادرا ما تحفل بالبهجة . . . التي التقينا بها في لوحاته عن التفسير العصري للقرآن . قد يحدث أحيانا أن تتخلص أبنيته من تجاعيد الزمن ، وتنتشر في الاقبية أضواء « رمبرانتية » - REMBRAPDT - تتسلل عبر الفتحات ، أو تلتصق فوق المناضد والكراسي الخالية وعلى الارض . تأتي أحيانا من مصدر غير معلوم . تقتحم المكان المعتم . الموحش . الممتد الى ما لا نهاية في دهليز ضيق . يخفف الضوء من الوحشة ، الا أن القسوة والجفاف يبلغان الذروة في لوحة اسميها : (احجار . احجار . احجار ا) - اذ تنتشر الاحجار في معظم مساحة اللوحة الى أن تنتهي عند اقدام ثلاثة اشجار معتمة ، تقوم بتحزيم كل أطراف الجبل ونهايات الاحجار ، وتقوم بدور فاعل ، ومثير في تكوين اللوحة .

ان نظرة واحدة الى تلك اللوحة تثير في الذاكرة صورة لعالمنا العربي للعاصر ! ، شعب من الاحجار في طريق مسدود . مجرد كتل متنوعة لا حصر لها تنام عند اقدام الاشجار . ، وربما كان من المفيد أن تكون تلك الاحجار مادة للنحت ، ولهذا أنشأ لوحة تمثل شخصا مشيا على مساحة بيضاء تماما ليؤكد لنا أننا أمام كتل تصلح لمعرض من المنحوتات الرمزية . !

الوجه الانساني

يشكل « الوجه الانساني » أحد المحاور الرئيسية في رسوم الكتاب ، ويكشف الفنان ببلاغة عن انتماء «وجوهه» الى بيئة عربية لا تمارس السعادة وربما لم تسمع بها من قبل ! ، فالوجوه فصيحة ، تقدم باللامح والتعبير ما يلقي الضوء على البيئة النفسية والاجتماعية لها ، وفوق ذلك تقوم شاهدة على عصرها ! . تتسق اتساقا كليا مع « بيوتها » المتقشفة ، فاللوحة التي نحن بصددتها تمثل شابا يلتحف غطاء محليا . . يشسبه في كثير من الملامح حركة ولون الكتبان الصحراوية في استرسالها وتنوعها ، ويمتد غطاء الجسد الصحراوي ليحتل معظم مساحة اللوحة ويستقر على قمته وجه نبيل الملامح ، يبدو حالما متأملا .
قريبا من الملامح الفرعونية .

لقد أعطت الخدوش الحادة الحاذقة وتهشير سنن « الراييدوجراف » ملمسا غنيا بالتنوع ، وبالدرجات الضوئية . الحية . الممتعة .

ان هذا الوجه النبيل وغيره من الوجوه المرسومة تنصرف عن الابتسام شأن كل الوجوه التي تعيش واقعا مفاجئا ، فالشيوخ والاطفال والنساء والفتيات لا تنطق وجوههم الا « بالحزن » ، أو « بالحزن » مقرونا بتعبير آخر ! حتى عندما يتوج « الوجه » بالزخارف ، وبالتطريب العابر ، فان الوجه يظل مصرا على قناع « الحزن » .

واذا كانت ملامح الوجوه في (شمال - يمين) صارخة بالتعبير ، فان وجوه رسومه في كتاب (رسوم من ليبيا) تبدو مكبوحة بتلك الرزانة الحزينة ، مغلقة على مكنوناتها.

وينعكس هذا « الوجوم » على العمارة التي يصنعها هذا
الإنسان ، فهي الأخرى صناديق من الأسرار المكبوتة •
تكتفى بالدفاع عن الحد الأدنى : مجرد الاستمرار في
الوجود !

ثلاثة توجهات يطرحها الفنان « محمد حجي » تمثل
ثلاثة تيارات أساسية في عالمنا العربي فأياها نختار :
طمأنينة التصوف ، أم مواجهة القمع ، أو الاستسلام
للكتابة ١١٩ •

عالم الفنان ممدوح عمار

البداية التي حددت مسار الفنان (ممدوح عمار) يمكن اكتشافها في مشروع تخرجه في كلية الفنون الجميلة (قسم التصوير) ، فقد كشف المشروع عن فنان اختار الأسلوب التعبيري واختار خامة الزيت ، وتعلق بها حتى اليوم . قد يخرج أحيانا على الأسلوب التعبيري ، وقد يتفرد أحيانا على الخامة ، إلا أن لحنه الأساسي يعساوده أكثر قوة وطنيانا ، وتعبيريته تتسم بالمذاق المصري ، غير المنفصلة ، بطبيعة الحال ، عن الوعي بانجازات الفن التشكيلي . خاصة الاوروبي .

دار مشروع التخرج حول موضوع المجاذيب ، وامتلات لوحاته بكل أصناف المجاذيب من رجال وسيدات ، وقد أتيح لهذا المشروع العرض في معرض خاص بمشاريع التخرج بنادى المعلمين بالجزيرة ، وقامت لجنة بمناقشة أعمال الفنانين المبتدئين الذين قدموا مذكرات تفسيرية لمشروعاتهم تبين الاتجاهات الفنية التي ينتمون اليها ، وقد كان مشروع (عمار) هو أبرز المشاريع المقدمة ونال عنه تقدير امتياز .

اتسمت لوحاته بالاداء العنيف ، فاللمسات حوشية

تنطلق في أرجاء اللوحة كما لو كانت في سباق ، محطّة في طريقها الواقعية التشريحية للشكل الانساني ، والوصفية الاكاديمية ، واتخذ من المبالغات الظاهرية للشكل طريقا لتعزية ذلك الجو العبثي للدراويش .

لكن على الرغم من أن تلك اللمسات العاصفة قد هدأت الآن ، بل تاهت في الكتل المعتنى بها ، فإن عفوية الخطوط الاساسية للوحة ظلت تكشف عن نفسها . كان يتعامل مع الطبيعة بحنان ، وتبرز هذه الحالة أكثر عندما يتناول مناظر من حي الحسين مثلا ، وفي هذه الحالة يكون أسيرا لسحر العمارة الاسلامية .

خرج الفنان من معركة مشروع التخرج فائزا بتقدير امتياز . كان يريد هذا الاعتراف ، وكان يظن أن هذا كاف الا أنه عندما أصبح موظفا بالحكومة أدرك أن الشيء الوحيد المطلوب منه هو التوقيع في سجل التوقيعات ، والالتزام بالمواعيد وليس مهما أن يصنع شيئا في مساحة العمل ، فترك الوظيفة بعد شهر واحد من اللا عمل ، وقرر العمل للفن بالتفرغ له تفرغا كاملا . ومن ثم تعرض للجوع ، ثم التوبة ، والعودة من جديد الى كابوس الوظيفة !

جاء الانقاذ الحقيقي في شكل بعثة داخلية بمرسوم الاقصر ، وكان هذا النظام يتيح للخريج فرصة التفرغ لانجاز موضوع يختاره ، ويلتزم به ، وله علاقة ما بالبيئة وكان الطالب يحصل على نحو عشرة جنيهات شهريا ! ، ورغم ضالة المبلغ كان (ممدوح . عمار) سعيدا بتجربة

التلاقى مع بيئة تجمع بين ما هو تاريخى وفطرى ، فى
آن معا .

كان طبيعيا ألا يكون طريقه هو طريق الفنانيين
التأثيريين الذين لا يشغلهم سوى الضوء العابر ، والجو ،
حتى اذا صوروا البشر فباعثارهم لحظات تتلاشى .
لم يتوقف أيضا عند سحر العمارة الريفية والعمارة
التاريخية فى الاقصر ، ولم يرهما بمعزل عن الانسان .
واذا كانت حوارى الحسين قد أوجت له بصخب المجاذيب
فى الموالد ، فقد أوجت له البيئة الجديدة بصمت المساحات
الشاسعة ، وتناقضها الغريب ، الساحر مع ذلك ، فقد
كان فى مرسمه نافذتان ، نافذة تطل على صحراء جرداء
تلتهم تحت وهج الشمس ، والأخرى تطل على حقول
شديدة الاخضرار . . . ممتدة !

ومن هنا كانت لوحات تلك المرحلة مليئة بالمصادمات
بين الغامق والفاتح بين المساحات الممتدة تقطعها صبيحة فى
شكل بقعة صغيرة تمثل انسانا حتى اذا اضطر الى رسم
جموع بشرية متصلة ، فانه يفصلها بمساحات واضحة ،
وصريحة ، مؤكدا الفراغ الهندسى .

الانسان ، فى مرحلة الاقصر ، ضئيل . نقطة تؤكده
جلال الطبيعة . ولقد بقيت هذه النغمة فى أعماله بصور
مختلفة حتى الآن ، وربما دفعه هذا الى الاحتفال بعنصر
ثالث غير الطبيعة ، والانسان ممثلا فى : الخيول العربية
الرشيقة ، المعتدة بنفسها . فقدم بها عديدا من اللوحات
والرسوم ولا يكاد يوجد بين خيوله الجميلة سوى فرس
واحد أو اثنين ظهرا متعثرين ، ليعبر عن المشى : لكل
حصان كبوة !

على الرغم من أنه قد أمضى عامين فقط في مرسوم الاقصر
فان هذه المرحلة قد تركت أثرها الحساس على انتاجه ،
فظلت تتردد بعض عناصر هذه المرحلة في لوحاته حتى
الآن ، منها : المساحات الممتدة ، ظهور أشكال معمارية في
لوحاته الأخيرة ، هي ذاتها نفس الاشكال التي تعلق بها
اثناء المرسوم ، وان اختلفت في الهدف مثل شكل المناظر
الموجودة في الهواء الطلق ، وشكل المهد ، المبني بطريقة
لا تسمح للزواحف السامة بالتسلل الى الاطفال .

مرحلة التحصيل

ليس في سيرك (ممدوح عمار) غير العزن ، حتى اذا
أضحكنا فهي ضحكة مرة ، تدفعنا للاسى . ليس فقط على
كائنات السيرك الانسانية ، المهرج (بعزق) ، أو الراقصة
الحامل ، بل تمتد لثملأثا خزننا على الانسان في كل مكان .
ان أهم عمليتين في تلك المرحلة هما العملان المشار اليهما .
تمثل اللوحة الاولى راقصة عملاقة ، حاملا ، تتوسط
اللوحة . تستقطب وجوه المشاهدين الخالية من التفاصيل
الوجوه . . مجرد دوائر تشكل في مجموعها طلقات موجهة
لهدف . والهدف هنا هو جسد الراقصة ، وهو يمنح
المتفرجين اردافا سخية لا نراها ، ويواجهنا بما هو أخطر .
أما لوحة (المهرج) فتضعنا أمام مفارقة أخرى ، أو
لازمة من لزومياته ، تتمثل في تأكيد جلال ، وعظمة ،
وقوة المكان على حساب الانسان الضئيل . فالشكل
المعماري للسيرك ، والمقاعد الخالية تماما التي تحيط
به في حلقات من كل جانب ، وظهور المهرج في قاع المشهد

تؤكد ما يسعى الفنان لإبرازه فى لوحاته الأخرى وهو
غربة الإنسان ، ومع ذلك ينقلت شىء خاص يفصح عن
هوية هذا السيرك ، فسيرك (ممدوح عمار) القاتم ، سيرك
مصرى فقير يتميز بدرجة مختلفة من العبث والغرابة عن
سيرك (بيكاسو) الوردى .

مرحلة التحصيل

يعتبر الفنان السنوات التى أمضاها فى بعثات الى
الصين الشعبية ، وفرنسا ، وإيطاليا ، من عام ١٩٥٧
حتى ١٩٦٦ ، مجرد سنوات للتحصيل نتج عنها كمية هائلة
من رسوم للجسد العارى والبورتريه . درس فن الجرافيك
فى الصين الشعبية الا انه لم يعرف فى مصر كحفار ، وقد
يرجع هذا الى طبيعته التى تنفر من الوسائط الميكانيكية
بينه وبين مسطح اللوحة .

وفى باريس التحق بمدرسة الفنان والنقاد (أندريه
لوت) ، وكان ذلك قبل وفاة الأخير بستة أشهر ، وعندما
سأله بماذا أفادك ؟ قال : لا شىء ! . ولما لم دهشتى
قال : كان يحدثنى عن أشياء لا وجود لها فى اللوحة ، مما
أزعجنى ، غير أننى اكتشفت انه فاقد البصر تقريبا ، وأن
ما كان يصله من اللوحة كان مجرد ضسباب غير محدد
المعالم !

انتقل بعد ذلك الى مدرسة الفنان (أوجام) ، وهناك
تعلم أسلوب الرسوم الحائطية (الأفرسك) غير انه لم
ينفذ رسما جداريا حتى الآن فى مصر ، وحتى عندما أصبح
أستاذ بكلية الفنون الجميلة لم يدرس هذه المادة لطلبته

وعلى أية حال فإن باريس وروما لم تلهما بشيء ، كل ما رسمه فى الفترة الباريسية ، والايطالية كمية من لوحات تدور حول موضوع واحد ، هو « عروسة المولد » وقد أقام بها معرضا فى روما ، وكتب أحد النقاد الايطاليين عن ذلك المعرض ، فاستخرج من عرائسه أبعادا ايطالية ، ربما لم تكن واردة عند (ممدوح عمار) الذى رسم عرائسه بدافع الحنين ، على حد تعبيره . قال الناقد :

« لقد اكتشف « ممدوح عمار » سحرا فى العروسة الحلاوة التى توجد فى كل منزل فى مصر حيث ولد . وقد صورها وأبرزها فى حركات متغيرة : وهى يحملن الجرار مثلا ، وهى صور تذكرنا بعالم كامبيللى وتكون أرضية اللوحة من عناصر زخرفية أجنبية .

لعل الشيء الجوهري الذى أفاده من تلك البعثات هو ضرورة عمل دراسات مستمرة مع الطبيعة ، وهى عادة تخلص منها للأسف الغالبية الساحقة من فنائينا ، فابتعدوا يوما بعد يوم عن منابع الإلهام الحقيقية ، وغرقوا أكثر فأكثر فى النماذج الأوروبية المجففة فى علب . والنتيجة : معارض تتعامل مع كتب ، لا معارض تتعامل مع الشمس المصرية ، والعمارة المصرية ، والإنسان المصرى .

المرحلة الخشبية !

تحول إنسان (ممدوح عمار) الذى حكم عليه بالعزلة دمية ، لا تفصح عن عمرها ، ولا تبوح بتعبير ، وجوهها الكرويه جامدة الملامح ، بكماء ، هزيلة الاطراف . وفى هذه المرحلة لا يكتفى الفنان بالإحياء بل انه يسعى الى

تشبيبت كل هذا عن طريق التجسيد بتأكيد البعد الثالث .
عن طريق المقابلات الحادة بين اللون الاسود والفوايح
القوية .

ولم يكتف باصدار حكم الاعدام على انسانيه المحاصر ،
بل تجاوزه الى اعدام الامل فى الخيول العربية ، المتحدية ،
الرشيقة المعتدة بنفسها ، وجمدها فى شكل لعب خشبية
لا حول لها ولا قوة !

اصبح الانسان ضائعا والحصان الشمامخ مجرد
(طبيعة صامتة) فى ركن من اركان الاتيليه ، ملقيا عليها
الاضاءة الصناعية المناسبة التى تسمح له بدراستها دراسة
قريبة من الدراسة الاكاديمية ، وحتى يبعد عن الخيول
الخشبية شبهة أن تكون موضوعا من موضوعات الطبيعة
الصامتة ، حاول أن يخلق عليها غرابة سيرالية بوضع
بيضه ، أو ستارة الى جوار رأس الحصان ، أو يلقي
بطائر جريح أو ميت أسفل سيقانه الخشبية . . الا أن
مخزون الفنان من الدراسات التى كان يجريها على المناظر
الطبيعية قد أفادته كثيرا ، وأبرزت قدراته فى بناء
(الفورم) والتكوين المحكم .

ومن أنجح أعماله تلك التى لم يسطع فيها غرابة
بإضافة عنصر غير متوقع ، وإنما انعكست تلك الغرابة من
قلب الشكل الواقعى ، ومن أبرز اللوحات الدالة على ذلك
لوحة (الشاطئ المهجور) ، فقد التقطت فرشائه منظرا
يمثل أرجوحة للأطفال مهجورة ، على شاطئ مهجور الا
من غربان ! انها لوحة تترك فى النفس أثرا مريرا ، تشبه
أطلال الشاعر الجاهلى الذى يبكى لحظة على الاحساب
القائمين ، قبلما أن يشرع فى انشاء قصيدته .

لوحة (الحرب) ١٩٦٠ :

استغرقت هذه اللوحة من الفنان ممدوح عمار عاما في التنفيذ ، وتحضير الدراسات الخاصة بها ، وتبدو للوهلة الاولى لوحة جدارية ، وهى موجودة الآن ، ليس فى متحف من المتاحف ، ولكنها تسبب فجوة فى حائط منزله تعاني من التخريب ، والاهمال ، محرومة من الضوء الغامر للوحة العصر (الجورنيكا) للفنان الاسباني (بابلو بكاسو) .

ولقد بلغت لوحة (بيكاسو) المحظوظة درجة فريدة من التأثير ، بحث يستحيل أن تتحدث عن لوحة عن الحرب ، دون أن تفرض (الجورنيكا) نفسها ، فاللوحة ممثلة بكل عناصر الدراما : التحدى . السقوط . الادانة . الالم . الامل ، فالفرس يصرخ ألما ، والفارس يسقط على الارض ، ولكنه وهنا البراعة ، ما يزال ممسكا بالسيف ، وبزهور الامل البرية ، بينما لا يصلنا من لوحة (ممدوح عمار) غير صوت واحد هو لوحة الهزيمة .

تبدو لوحة (ممدوح عمار) للوهلة الاولى كما لو كانت متناقضة ، أو مختلفة مع أعماله الاخرى الا أن المتلقى يستطيع أن يكتشف أنها تسير فى نفس الطريق . طريق التأكيد على غربة الانسان فى العالم ، وإن كان الصوت فى هذه اللوحة أكثر ارتفاعا . فالوانه عموما تتسم بالوقار بينما ينتشر الاحمر الصريح بدرجاته فوق مسطح لوحة الحرب ، وتتكدس الكتل البشرية ، وتتدافع فى طابورين عظيمين ، مقبلة من الاطلال ، منكفئة الى داخل اللوحة .

رجال ونساء عرايا ، يجمعهم تعبير واحد هو : الرعب
ويقين واحد هو : النهاية التي لا مفر منها .

لا أمل ، لا مقاومة ، بل استسلام كامل للفناء .
ان عددا قليلا من الفنانين المصريين هم الذين استجابوا
لموضوع الحرب ، بينما فضل كثيرون التعبير عن السلام
على طريقة هيئة الاستعلامات فامتلات المعارض والميادين
بكل أنواع الحمام في فترة من أحلك الفترات !
ان الفنان (ممدوح عمار) من أكثر فناني مصر تعففا
ونفورا من الاضواء ، وحرصا على الصلاة في محراب
الفن .

قال لي :

« تكفيني مساحة بيضاء أرسم فيها ، وأوقع عليها ،
والثوقيع بالنسبة لي يعنى اننى أعلن اننى أشهد ، وأنا
بكامل قواى العقلية ، وكل صدق ، وإخلاص ، بأنى بذلت
أقصى جهدى فى التعبير عن انفعالاتى فى هذه اللوحة .
وأنا بدورى أشهد

« ان كل اللوحات التى تحدثت عنها ، صراحة أو ضمنا
كانت موقعة من الفنان !

سيد سعد الدين .. والتصوير الفحّتى

هو واحد من جيل السبيعينات ، ومع ذلك ، فقد قدم فى سنوات قليلة ما يستحق عنه أن يوضع بين فناني الصف الاول ، فعلى المستوى الانساني عاش دراما حقيقية للاصرار ، وعلى مستوى الفن قدم ابداعات تفصح عن هويتها المصرية ، وعن براعة متميزة ، وعن رؤية يعرض صاحبها على أن تكون مستقلة . ينتمى الى ما يمكن تسميته بالمدرسة المصرية التى تشكلت على أيدي الفنانين .. بدءا من محمود مختار ، وراغب عياد ، ومحمد ناجى ، ومحمود سعيد .. ثم راتب صديق ، وحسين بيكار .. الى فنانيين لمعت أسماءهم فى أواخر الخمسينات وبداية الستينات

مولد فنان

ترك الجيش قبل اتمام الخدمة العسكرية بعد إصابته بإزمة صحية حادة ، ويبدو أن الحالة قد تفاقمت للدرجة التى رأى فيها المسئولون أن يسمحوا له بترك الخدمة . وظل نحو عامين لا يكاد يغادر غرفته ، وفجأة قال له صديقه وشريكه فى الغرفة مداعبا : ما دمت فى طريقك للموت فلترسم لنا شيئا من أوجاعه ! .. ولم يكتف

بالدعابة الثقيلة بل أحضر له الخامات الضرورية ، ووضع أمامه حامل الرسم ، ولم يبق الا أن يغمس الفرشاة في عبائن اللون ، ويبدأ العمل . وبدأ العمل فعلا ، وانجز بضع لوحات ، دارت لوحتان منها حول موضوع « الموت » الأولى بعنوان : (زيارة الى راحل) ، والثانية بعنوان : (أنشودة الى راحلين) ، وقدم زميله اللوحة الأولى في معرض كان قد أقيم أحياء للذكرى عبد الناصر عام ١٩٧٢ بقاعة الاتحاد الاشتراكي بكورنيش النيل ، ولفتت اللوحة الانظار اليه ، واقتنتها اللجنة المركزية . أما لوحته الأخرى فقد فازت بالجائزة الثانية لصالون القاهرة .

بهذين العملين قدم شهادة ميلاده كفنان تميز بسلامة خاصة ، وواصل رحلة نضجه الفني ، وحصل على كمية من الجوائز لم يحصل عليها فنان آخر في مصر في فترة زمنية قصيرة .

تصوير نحتي

عند مشاهدة هاتين اللوحتين نلمح للوحة الأولى أننا أمام تحويرات نحتية لعناصره الانسانية ، لم يشغله فقط تأكيد البعد الثالث (الایهامی) ، ولكنه أراد أن يشعرنا أننا أمام منحوتات يمكن الدوران حولها ، ورؤيتها من كل الزوايا . وفي هذين العملين ، وبعض الاعمال الأخرى ، يظهر الفنان متمصا روح النحات ، ملصقا بالوسائط التصويرية السهلة احياءات بالوسائط النحتية الصعبة ، فاللمسات تصبح كثيفة ، وخشنة ، كضربات الازميل في الحجر ، والايجاز في التفاصيل ، التي يضطر اليها نحات

الكتل الحجرية ، يتبناها « سيد سعد الدين » ، ولأن كتلة النحت لا توجد الا فى حيز مكاني ذى ثلاثة أبعاد ، كذلك فعل الفنان مع شخصيته ، فأقام لها مسرحا يكاد يكون حقيقيا ، فوزع الكتل على خشبة المسرح كما يفعل مخرج المسرح . ففى لوحة (أنشودة الى راحلين) تنهض المجاميع منشدة نشيدا كوراليا أمام مدافن الموتى ، تكاد تشملها جميعا تنويعا على مفردة لونية واحدة هي اللون البنى . واللوحتان ، فى جانب من جوانبهما ، استدكار لبعض أساليب عصر النهضة الاوروبى : فى النسب الرياضية للتصميم ، والاحتفال بالمنظور الثابت ، والاهتمام بالمقالات بين عناصر المقدمة والخلفية ، الا أن ملامح الفنان تظهر بوضوح ابتداء من هذين العملين . وأبرز تلك الملامح ، كما أشرنا من قبل ، هي السعى لايجاد كتل صريحة ، ونقية ، فهو يزيل الشوائب التى تقاوم نقاء الكتلة . تختفى من لوحاته التعبيرات الحادة ، والحركات المتشعبة ، وأحيانا تختفى الوجود نفسها . . . ففى لوحة زيارة الى راحل تصبح رأس الطفل كرة كاملة الاستدارة ، وتشكل ذراعا الطفل قاعدة لتلك المنحوتة .

ان « الكل » يقوم بدور « الجزء » . فبدلا من العناية بالمسكنات التعبيرية لأجزاء الجسد الانسانى ، فإنه يكتفى بالإيعاءات المعمارية للشخص داخل المكان ، فالطفل الوقف أمام الحائط لا تكاد نلمحه يبكى ، غير أن حوار الكتلة وظلها المنعكس على الحائط ، والظلال المعتمة ، الجانبية ، لشخص لا نراها ، والكتلة البعيدة لعنصر

انسانى فى مواجهة مقبرة .. كل هذا يرسب فى النفس
شعورا بالرهبة ، والالام .

طريق لاوروبا .. وطريق مصر !

فتحت الدراسة فى معهد ليوناردو دافنشى أمامه قناة
للاتصال بالتصوير الاوروبى ، ووقف طويلا عند فنانى
عصر النهضة العظام ، وانبهر بذلك الاخلاص الاستشهادى
من أجل أبداع أعمال فنية قد تستلزم من فنان مثل
« مايكل انجلو » - مثلا - البقاء لسنوات تحت سقف
كنيسة فى ظروف اختيارية بالغة الصعوبة . والواقع
أن طبيعة المعهد ، والجو العام بداخله يشعر الطالب أنه
انتقل الى أوروبا . لهذا كان وجود أستاذه الفنان « سيد
عبد الرسول » مناقضا لهذا الجو ، جاذبا له للدراسة
التراث المصرى ، والفنون الشعبية ، ومحركا له لاكتشاف
خصوصية لفن مصرى معاصر . ولم يكن للفنان سيد عبد
الرسول تأثير فنى على الفنان سيد سعد الدين فقط ، بل
كان أيضا على المستوى الانسانى ، فقد ساعده ، والحقه
بالقسم الصباحى ، وتوسط له لدى المسئولين بالمعهد فأعفى
من المصاريف ! أما على المستوى الفنى فقد تأثر بانعطافات
« سيد عبد الرسول » نحو موضوعات الحياة اليومية ،
والتوجه نحو التراث المصرى القديم ، كما تتلمذ لفترة على
الفنان والناقد « حسين بيكار » لدراسة فن الباستيل ،
وأصبح « سيد سعد الدين » أول متعيد مصرى بمعهد
ليوناردو دافنشى عام ١٩٦٧ .

من وحى الدواب !

خرج من احياء الموت القائمة .. الى صخب الاسواق ،
ومواكب المتصوفة ، ولاعبى التحطيب ، وسيدات البيوت ،
وأطفال الحارة ، والحيوانات الاليفة التى اختار منها
الماعز ، والحمير . وبلغ من اهتمامه بموضوع الحيوانات
الاليفة أن خصص لها معرضا أطلق عليه عنوان (من وحى
الدواب) . تظهر حيواناته ، وفى أغلب اللوحات ، فى
مقتابعات تذكر باللوحة الجدارية الجميلة (أوزميدوم)
للفنان المصرى القديم ، وهو يشبثها ، ويسكنها فى أوضاع
مشابهة للطبيعة الصامتة ، الا أنها فى كل الاحوال تبدو
متماسكة فى كيان واحد . أسرة يصعب أن تقتلع منها
فردا دون أن يحدث خلل ما ، ويبدو هنا مستقيما الى حد
ما بالاسلوب التكعيبى ، أما عجيبة اللون التى كانت
كثيفة فى اللوحتين المشار اليهما من قبل ، وبعض اللوحات
التي عبر بها عن موضوعات قومية مباشرة فيما بعد ، قد
خلفت .

موضوعات قومية

لقد عديدا من اللوحات استهدفت تمجيد انجازات
الجندي المصرى فى حرب أكتوبر ، أبرزها لوحتان . الاولى
بعنوان « لمسة وفاء » ، والاخرى بعنوان « الوصية » .
وصل بهما الى درجة عالية فى الاداء ، والحبكة فى
التصميم ، ولو أتيج لشخص هاتين اللوحتين التجسد
فى منحوتات ، لكان من المناسب لها أن توضع فى الميادين

كنصب تذكارية ١٠ في لوحة « لمسة وفاء » تتجه كل خطوط اللوحة للترابط ، والتوحد بين عناصرها ، وهو لا يكاد يترك شاردة أو واردة للمصادفة ، وفي هذين العملين تظهر الاستفادة من النحت الفرعوني : صسفاء الكتلة . البناء عن طريق المسطحات العريضة . التركيز على الحركة الداخلية للأشكال . سموخ الكتل البشرية ، وصلابتها ، وتحديها للزمن ، إلا أنه استخدم رموزا دارجة ، ولم يقف في هذين العملين عند حدود الإيحاء بل قفز إلى منطقة الإفصاح الصريح . المباشر . الدعائي . وربما كانت لوحة « لمسة وفاء » أكثر وضوحا ، إلا أن اللوحين تدوران في فلك واحد .

من السكون .. إلى الحركة

أقام في مارس ١٩٨٣ معرضا بقاعة جوته بالقاهرة ونجح في تقديم إضافة جديدة بالنسبة له ، فقد انصرف عن « سكونية » العناصر إلى درجة ملحوظة من « الحركة » كما تخفف من أثقال العجائن الحجرية ، ودخل مناطق جديدة من اللون البارد ، والساخن .

كان معرضه الأول عن الدواب ، والثاني عن البشر ! غير أنه في انتقاله من جو التراكيب السكونية .. إلى التراكيب الموحية بالحركة لم يغير من جوهره عالمه فالمجاميع البشرية ، والحيوانية متلاحمة ، ومتماسكة كأسرة ريفية ، ذات كتل على قدر متساو من الاهتمام وهي كتل ذات حضور ثقيل ، وتبدو المجاميع ، رغم تماسكها ، وحيدة .. كجماعة ضلت في الصحراء . يرقبها من أعلى وجه القمر !

تمثل لوحات « التحطيب » مباريات بين ديكة بشرية ،
متفرجوها يبدون كأصنام ، أو عرائس حجرية .

يقفز اللاعب قفزة مفاجئة . ويتجمد في الفراغ
الشاسع ، وتصطدم عصا كل من اللاعبين بالآخرى ،
وتندفع تلافيف الملابس الفضفاضة . الاستطوانية
كالمروحة ، طائفة كأجساد انفصلت للحظة عن جاذبية
الأرض لتتلاقى في حوار راقص . أما القمر .. ذلك
الشاهد الفضى .. المتسلل خلف الأسوار ، فإنه يهدي
اللاعبين ضوؤه .

ان قطعة صغيرة من الحجر لا قيمة لها وهي مهمة الى
الى جوار حائط ، تكون مثيرة عند انطلاقها الى السماء
.. وقد قام الفنان « سيد سعد الدين » بتجميع اللاعب
القافز في سماء اللوحة ، للايحاء بالقفزة العنيفة ، وبالعودة
المتوقعة .. المقلقة . ان قطعة الحجر المنطلقة الى السماء
سوف تعود بنفس الهيئة ، أما كتلة اللاعب المحورة تحويرا
مثيرا .. وهي في السماء ، لا ندرى على أى هيئة يمكن أن
تعود اليها .. ومن ثم ، فان هذه الحيلة التي استهدفت
« الحركة » تدهمنا بالارتباك ، والقلق .. !

ويخلق في لوحات أخرى ايحاءات بكتل تذهب ، وتجيء
في الفراغ كما في لوحة « المرجيحة » - على سبيل المثال
ويضيف حيلة أخرى للايحاء بالحركة ، هي تفتيت المنظور
الثابت ، فيستخدم أكثر من منظور في اللوحة الواحدة
لاطلاعنا على أكثر جوانب العناصر اثارة ، ولقد نجح في
لوحات لاعبي التحطيب في إبراز عنصر الحركة أكثر من

أغلب الموضوعات الأخرى بما فى ذلك لوحة (الخبر) التى فاز عنها بجائزة البيئالى الأولى فى التصوير . أما شخوصه فقد قدر لها الفنان أن تكون ساكنة ، ولا يسمح لها بالخروج من جمود « العروسة » الخشبية أو الحجرية . . . إلى الليونة العضوية ، الانسانية إلا عندما تكون (المرأة) هى محور اللوحة . . . والمرأة التى يتعامل معها هى سيدة البيت ، أو الشغالة ، فى لحظات الاسترخاء ، أو العمل فى تنظيف الملابس ، وتشترك بليونتها ، وحسبيتها فى مقابلة مع ايقاعات المساحات الهندسية للملاءات المغسولة ، كما تظهر الملامح قريبة من الواقع فى بعض لوحات الاطفال . . . إلا أن عنصر « الرجل » يبدو عنصرا متربعا على عرش اللوحات !

لوحة من وحى النيل

استغرق تنفيذ هذه اللوحة ، والدراسات المصاحبة لها نحو سبع سنوات . مقاسها ١٢٠ × ٩٠ سم ، ونال عنها الجائزة الأولى من المجلس الاعلى للفنون والآداب ، وكعادته فإنه لا يكاد يترك مساحة مهما قل شأنها للنصافة ، فاللوحة اتسمت بالبناء الهندسى ، الرياضى المحكم . أسقط على الاشكال اضاعات كشافية ، دافئة ، تميز عناصر المقدمة عن عناصر الخلفية . واللوحة تمثل مهرجانا للاشعة « أعلى اللوحة » ، ومهرجانا للبشر « أسفل اللوحة » ، وكان من نصيب الاشعة البطولة الاساسية فى اللوحة ، فهى عملاقة . شامخة . توحى بالامتداد خارج

أطار اللوحة العلوى • اسطوانية كأنها أعمدة معبد من
المعابد المصرية ، بينما يظهر البشر متراصين كمنشئدى
كورال • بلا ملامح تميزهم ، وإنما هى كتل تجلس أو
تنتصب فى تلامق • • هادى • ان صفحة النهر
لزجاجة ، والاضاءة المسرحية ، والسكنية التى تحيط
بكل شىء ، والاناقة التى تتسم بها كل العناصر ، والرضا
الذى يضم شخوصا شامخة • هادئة • تدعونا الى حلم من
أحلام اليقظة الصافى •

ان عالم « سيد سعد الدين » - بشكل عام - عالم
سكونى • خال من المبالغات الانفعالية • خال من
التجهم • يحتفى بالجماعات المتشابهة ، ولا يحفل بالافراد
التميزين ، ولهذا فقد أهمل فن البورتريه ، فاذا اضطر
اليه ، فانه يلجأ الى المحاكاة البسيطة ، وتظل الوجوه
ساكنة لا تفصح عن مكنونها •

قد نتعاطف ، أولا نتعاطف مع رؤية الفنان « سيد
سعد الدين » ، غير أن ما يقدمه لنا من اخلاص الدارس •
وصبره ، وشاعرية الفنان ، وقدرة المهندس • • تدعونا
الى احترام ما يقدمه لنا •

على دسوقي .. والفن البريء ؟

ما أن يومض ، في الذاكرة ، اسم الفنان على دسوقي
الا وتلمع صور ، تشكل في مجملها ، حالة ، ليست
فريدة ، في واقعنا التشكيلي ، ولكنها تحمل من الاصاله
ما يدعو الى الاعجاب ، فسيرة الفنان الذاتية ، وانتاجه
الفنى ، يشكلان زادا للامل ، وطاقة للتحميل ، وقدرة على
تجاوز الحصار ، للموهوبين الفقراء !

لم ينل من التعليم الرسمى الا القليل ، ومع ذلك ،
فقد حقق انتشارا في مصر والعالم . يطالعك بوجه برى ،
باسم وكتلة ضخمة من الشعر الليفى . الذى صار رماديا
بحكم السن !

التقنت به للمرة الاولى عام ١٩٥٩ ، بمتحف الفن
الحديث ، ذلك المبنى الاسلامى ، الجميل ، الذى هدم بعد
ذلك .. وصار موقفا للسيارات ! كان المتحف في
ذلك الوقت ، شعلة من النشاط الثقافى والفنى ، وكان
(على دسوقي) دائم التردد على مكتبة المتحف ، يتأمل
ابداعات الفنانين ، وعرفت منه ، وقتها ، أنه طالب ،
بالقسم الحر ، بكلية الفنون الجميلة ، وهو قسم لا يشترط

أى شروط على الملتحق ، إلا أن الدراسة التى تلقاها ،
لا تلمس لها أثرا .. أى أثر على أى مرحلة من مراحل
إنتاجه الفزير !

إن المتأمل لإنتاج الفنان ، منذ الستينات حتى اليوم ،
يكتشف أن أستاذه الأول ، وربما الوحيد ، هو الحارة
الشعبية ، المضرية ! وندمى لهذا التناقض الحاد ،
بين براءة العالم الذى يتجسد بلوحاته ، وخشونة الظروف
الاقتصادية ، والاجتماعية التى حاصرت ، لفترة ليست
قصيرة من عمره الى أن اجتاز المحنة بالصبر ، والعمل .

الميلاد

إن الدعوة الى اكتشاف ملامح فن قومي كانت تتراوح
بين الاشتغال ، والكمون منذ الرائد الأول « محمود
مختار » الى اليوم ، إلا أنه لم تتلاشى ، رغم التبعية ،
التي تصل ، أحيانا الى حد الصراخ ، للنموذج الاوروبى .
موجبات تتابع ، وتتداخل ، من توفيق بين الموروث ،
والمعاصر ، الى ايمان بكل ما ينتجه الفكر الاوروبى ،
الى رفض كامل لكل شئ !

ولد فنانونا من التيار القومى للفن ، الذى نلمح قسماته
فى الفنانين : محمود مختار ، راغب عياد ، آدم حنين ،
الجزار ، ندا ، بيكار ، جورج البهجورى ، سعد عبد
الوهاب ، عبد الوهاب مرسى ، سيد عبد الرسول ، كمال
خليفة .. وغيرهم كثيرون .

حاول كل منهم أن يلتقط الموروث ويهجنه بما يتسق واختياراته من أساليب الفن المعاصر ، التشخيصية ، فنرى « مختار » قد خلع قداسة المنحوتات الفرعونية على الفلاحة المصرية ، كما خلعها « محمود سعيد » على فتيات بحرى ، فامتلات صحة ، وعافية ، أسطورية : بينما قفزت وجوه الايقونات الى حوارى ، وأزقة القاهرة ، الفقيرة ، ممثلة فى أطفال مصوصين فى لوحات « البهجورى » ولست أحاول هنا رصد الانجازات التى أنجزها كل الذين ذكرت أسمائهم ، والذين لم أذكرهم بغير قصد ، انما ما أحب التقاطه هو ذلك السحر ، المقدس ، للموروث ، باعتباره وثيقة لبشر اختلفوا ، بغير عودة ، قد فقد قداسته على مر الاجيال ، فبدلا من ارتفاع فلاحات مختار الى الشموخ الفرعونى ، نرى وجوه الايقونات ، والملاحع الفرعونية تنزل الى أحياء الفقراء ، تتقمصهم ، كما قفز بعض الفنانين الى الحارة المصرية من منطلقات أخرى ، فقد غرق (الجزار) ، و (ندا) ، فى مرحلة من المراحل ، فى المعتقدات الشعبية ، حيث الخرافة ، والشعوذة ، كما دخل الى « الحارة » عدد من الفنانين الاخرين من زوايا تزيينية ، أو تلبية لموجة ما . اعلامية ، أو سياحية . الا أن هؤلاء ، وأولئك شكلوا فى النهاية مناخا عاما ، أو ذاكرة جمالية عامة ، سمحت بتقبل زوايا نظر مختلفة فى اطار ثابت . ومن هنا ولدت تجارب على دسوقي الا أن الفارق هو أن « على » لا يشغله عادة التخطيط ، والتنظير وأغلب الظن أنه اختار وحدات لوحاته ، وسجل بها معالم

الحارة تسجيليا فطريا وقد سمح هذا المناخ بمولد « كلمة السر » التي كانت بالنسبة له « الحارة المصرية » منظورا اليها بعينى طفل برىء !

قد نلمس فى لوحاته بعض الملامح القبطية فى العيون ، وبعض الملامح الاسلامية فى التراكيب المعمشارية ، والفرعونية فى وضوح العنصر الخطى ، وطلاء المساحات ، أو فى بعض التصميمات ، الا أن « المنتج » النهائى يتميز بخصوصية تنفذ الى القلوب بيسر ، وتؤكد قدرته على اختيار ما يناسب طبيعته من الموروث القومى ، الفنى .

المعرض الاول عام ١٩٦٣ والمرحلة الرمادية !

شكل هذا المعرض معالم الطريق الذى التزم به . كانت « الحارة » هى « البطل » وما تزال . الا أن « حارته » ليست « مرعبة » كحارة « عبد الهادى الجنزار » التى سيطرت عليها المعتقدات الموحشة ، والتى امتلات بالمسوخ البشرية ، والمسايح ، والمباخر ، والحشرات والحيوانات الاليفة ، وغير الاليفة ، والاحجية ، والاقراط ، والاطراف الغليظة ، الخشنة ، والتحوير الصادم للمشخصات ، والعجائن السميكة . تلك العناصر ، التى تنظم فيما بينها جوا كابوسيا ، منفرا ، ليس من اللوحات ، بالطبع ، ولكن من العالم الذى يحاول الفنان ادائه ، على النقيض من هذا ، تماما ، نلتقى بحارة « على «سوقى» الوديعة ، المسالمة ، المرأة ، والطفل ، هما تاجا الحارة ، رغم ملامح الفقر البادية على الاطفال ، يندفعون بها ، عبر اللوحات ! اما « المرأة » . فهى الجمال الانثوى العفيف ، البرىء .

إن لوحات معرضه تخلو من التوتر ، كما تخلو قفريتا التوابل التكنيكية والتحريفات الصادمة ، كما هي الحال عند (الجزار) ، و (ندا) أو التحريفات الاستعراضية عند « عبد الوهاب مرسى » أو « رفعت أحمد » . فتحريفاته تتسم بالبساطة ، والسلاسة ، التي تقترب من رسوم الأطفال ، واختار لهذا المعرض موضوعا مشتركا ، هو « السيرك » ، سيرك الحارة طبعاً ، الفقير ، الذي يأتي الى مشاهدين فقراء ، فى المناسبات العامة كالمولد والاعياد وركز على عنصر الأطفال ، الذين وضعهم فى أوضاع بهلوانية ، إلا أن صفاره قد ظهروا لأول مرة ، وآخر مرة ينجم عليهم الحزن ، وأسهمت ألوانه الرمادية ، المتقشفة ، فى تأكيد هذا التعبير .

وشاركه فى هذا المعرض الفنان ، والنقاد الراحل (محمد شفيق) ، وكان وقتها طالبا بمعهد السينما ، وكان اللسان الناطق باسم الثنائى ، كان يتسم بمائة الخلق ، والدأب ، إلا أنه فجأة اختفى بسبب المرض النفسى ، وانقطعت أو كادت ، أخباره ، الى أن فوجئنا بحادث وفاته ، فى ملايسات مفاجئة ، فى مستشفى الامراض العقلية منذ بضع سنوات . واندثرت لوحات « شفيق » بسبب الإهمال أما لوحات « على دسوقى » فقد اندثرت ، لأخطاره للرسم عليها رسوما جديدة ، استعدادا لمعرض آخر !

كان يعمل فى وظيفة « رمزية » وهى العمل كمساعد فى الماكياج ، وقد أوحى له هذا العمل ، ببعض الحلول التكنيكية لمعضلة الألوان ، فعلى الرغم من أن الألوان كانت متاحة فى ذلك الوقت ، إلا أن الأجر (الرمزى) الذى كان يتقاضاه من التليفزيون لم يكن يسعفه ، غير أن المساحيق

الملونة التي كان يطلى بها وجوه الممثلين ، والممثلات ، قد أوحى له باكتشاف ألوان خاصة به من مساحيق الألوان الشعبية فأجرى عليها بعض التجارب الى أن اكتشف العجائن المناسبة ، وظل يعمل بها . أنجز بها معرضه الاول عام ١٩٦٣ ، ومعرضه الثاني عام ١٩٦٤ الذي وضع له عنوانا هو : (حياة الفلاحين) ، وغلب على اللوحات الدرجات الرمادية ، وتعبير الحزن ، ومن أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة ظلت تتردد عبر مراحلها المختلفة ، بأسماء مختلفة ، عن سيدات في المقابر ، لابسات السواد ، ملتصقات كما لو كن حبات مسبحة ، وقد اندثرت للأسف معظم لوحات المعرض الثاني ، غالبا بنفس الطريقة !

من اللوحات التي أفلتت من التبيد لوحة استلهمها من أغنية لسيد درويش مطلعها : (الحلوة قامت تعجن) ، وهي مقاس ١٢٠ × ٧٠ سم ، وتمثل فتاة جميلة ، تنحنى على وعاء عجين ، وفي أعلى اللوحة ، يظهر ديك يهم بالصياح . تسيطر الدرجات الرمادية الضاربة الى الزرقة على اللوحة ، بينما ظهرت بشرة الفتاة في لون (الاوكر) ، واتجه الى تنظيم عناصره ، في مساحة ذات بعدين ، وإن لم يبلغ بها ثيا ، الايهام « بالعمق » ، واعتمد على الخطوط الخارجية لصريخة ، لتأطير الاشكال ، وتنظيم علاقاتها مع الفراغ . لقد أقام حوارا ، ناعما بين الفتاة ومعجنتها ، من ناحية « الديك » الصارخ ، من ناحية أخرى ، فعاصر الفتاة ، المعجنة ، بخط وهمي يشكل شبه مربع ، مقفل ، بينما ترك الطريق مفتوحا أمام الديك ، الذي أوحى لنا بوضعه لذا ، الى الانصات ، والترقب للمجهول خارج السور . ان لامع الفتاة تشبه العروسة الحلوة ، وقد ظلت تتردد عبر

لوحاته ، في لفظ محفوظ ، لا يكاد يبدله . تبعه دائما
أطراف دقيقة ، بلا مفصل ! .

الثابت ، والمتحول

سفلت مراحل « على دسوقي » بالانتقالات المفاجئة لعنصر
اللون ، فمن الرماديّات الضاربة الى الزرقة الى البرتقاليّات
ومن الغلالات البيضاء ، والدرجات الضبابية ، الى
الاحمرات ، والبنيات الصارخة ! .

الا أنك عندما تتأمل بقية عناصر اللوحات ، تجد أن كل
شيء على ما كان عليه : الشخصوس والحيوانات الطيور
الاليفة . بل التكوينات .. ثابتة ، وكان كل ما يصنعها
الفنان هو الارتحال بعالمه السكوني عبر فصول الالوان ،
على النقيض - والقياس مع الفارق - من (بيكاسو) في
مراحله اللونية ، فاللون عنده ليس مجرد غطاء خارجي ،
بل يشارك مشاركة فاعلة في بناء العالم الدرامي الذي
يسعى الى تجسيده ، فالانتقال من مرحلة لونية الى مرحلة
أخرى ، لا يستهدف مفردة اللون ، بل يستهدف مجمل
العناصر التي تشكل رؤية الفنان ، ولعل هذا هو ما أغرى
بعض النقاد بتجسيم التجربة الفنية لعل دسوقي ووضعها
في إطار الفنانين المنشغلين بالعادات ، والتقاليد الشعبية ،
صحيح أنه يعبر عن الالف من الموضوعات ، الا أنه يخلع
عليها مسحة أخلاقية ، ذاتية .. وصفاء « تصسويريا » ،
ممتعا للعين فالمرأة عنده « أم » أو « معشوقة » والرجل
مجرد عنصر مكمل للمرأة ، أما « الحمام » طائر المفضل
- فقد اعتقله بالامتلاء ، والكسل والالتصاق بالأرض الى

جوار أقدام العشاق ، وكأنه يحرسها ، والنخيل المنفتح
الأذرع ، والنباتات المزهرة ، تشترك الإنسان حالة
الحب ، ويختفي من اللوحات بصورة تكاد تكون نهائية
الرقم الفردى الذى يقرى بموضوعات « الفريسة »
و « المغترين » ١ .

مالت الفنان مستوحيا : هل كان هناك ضرورة
تعبيرية لمراحلك اللونية ؟ قال ببساطة : « انها المصادفة .
ففى المرحلة البيضاء - مثلا - كنت مشغولا بتحضير
اللوحات بالمصيص الأبيض ، والجص على ألواح من
السيلوتيكس ، ورسمت عليها بالأصباغ ، والألوان المائية
الخاصة بالأقمشة ، وكنت وقتها أحاول أن أنفذ رسوما
جدارية كتلك التى يضعها الرسام الشعبى على منازل
العائدين من الحج ، وقد راقى المذاق اللونى الذى تحقق ،
وبعد أن اقتنت وزارة الخارجية بعض اللوحات .
تشجعت ، واستمرت بعض الوقت . ثم توقفت ،
وتساءلت : لماذا لا أنفذ العديد من اللوحات ، تحتفظ بهذا
المذاق .. ومن هنا بدأت مرحلة لونية جديدة ٢ »

معرض عام ١٩٦٥ باتيليه القاهرة .

جاء هذا المعرض نتاجا لرحلة الى مناطق الأقصر .
واسوان عام ١٩٦٤ ، أتاحتها له مصلحة الاستعلامات .
وكانت أولى رحلاته الفنية الى أى مكان ، وكان السفر ،
بالنسبة له ، حلما بعيد المثال اذ كان ما يزال فى دائرة
الفقر المدقع ، وفى الوقت الذى يمارس فيه بعض أثرياء
الفنانين أسفارا متعددة بنفس اليمن الذين يشبهون به

للحافات التبغ ، يكون عند غيرهم من الفنانين الفقراء عسيرا
بل مستحيلا . الا ان « الحلم » قد تحقق عند « على
دسوقي » وتبعت هذه الرحلة رحلات . ليس فقط داخل
مصر ، بل خارجها ، الى أوروبا ، والى بعض البلدان
العربية .

ورغم ذلك ، فان شخص « الحارة » تظل متسلطة
على ذاكرته ، ثابتة . لا تتبدل ، ولم تحرك فيه الرحلات ،
وزيارة المتاحف في أوروبا فيما بعد نوازع الخلق بقدر
ما حركت داخله الاعتصام أكثر ، فأكثر ، بصورة الحارة
المتخيلة ، التي توضح براءة ، وصفاء ، وطفولة ! حتى
المواضع العامة ، وما يمس منها مصر العالم العربي لم
تنجح في اخراجه من الحارة !

وعندما ذهب الى أسوان ١٩٦٤ ، تكافأت الاستعدادات
الضخمة على أشدها ، وصاحب المشروع غطاء اعلامي ،
واعلاني مثير ، ومع ذلك لم يهتز « على دسوقي » وانجذب
الى المناظر الطبيعية الساحرة واستغرق في رسم نفس
الوجوه العرائسية الجميلة ، بل استعاد من الذاكرة بعض
اللوحات القديمة ، واعاد صياغتها بعد أن أطلق عليها
عناوين تنتمي الى مواقع زارها في الرحلة ! ولعل الجديد
الذي أضافه من تلك الرحلة ، هو « رسوم الماعز » التي
ظهرت في لوحاته ، في تكوينات تذكر ، من حيث التكوين
باللوحات الجدارية المشهورة : (أوزميدوم) ، فظهرت
الماعز في صفوف أفقية ، وقد صناع منها العديد من
اللوحات ، وانتقل الى مرحلة لونية جديدة . هي
الالوان البرقالية ، التي تتسم بالدفء والصرامة ، الا أنها
لم يستقر عندها ، فانتقل انتقالا معكوسا . الى

الغلات البيضاء • ثم الغلات الضبابية • الوردية حيث صارت كائناته أطيافا هائلة ، خافتة الصوت ، لدرجة أصبح من الصعب تسجيلها بالفوتوغرافيا ، فضلا عن إمكان طبعها في مجلة أو جريدة ، لكن قبل أن تتلاشى عناصره في الغيب ، اندفع الى الألوان الصمغية ، الاحمرات ، والبنيات ، وغيرها من الألوان المقتحمة ، بل زهد في ألوانه الزيتية ، واتجه كلية الى فن « الباتيك » لضرب عصفورين بحجر ! .. كما يقال ، انفلت من معنته الاقتصادية واحتل موقعا طيبا بين فناني هذا اللون من الابداع ، وحقق ذيوعا •

من أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة بعنوان (السجود) ولست أدري الى أى مدى يمكن طبعها باللون ، أو بغير لون ، فدرجاتها شديدة الشحوب ، تتساوى من حيث درجة السطوع في كل مقاطع اللوحة ، على الرغم من الحسابات الذكية في التصميم فقد استخدم (وحدة) السلم كركيزة محورية ورمزية ، يضم كل شخصوخ الاحتفال الطقسي ، صعودا وهبوطا ، وفي وسط السلم تماما ، حيث تكون بؤرة اللوحة ، تظهر دائرة (القربال) محتوية بطل اللوحة (الرضيع) وتستقر حركة الجموع عند نقطة انتهاء تمثيل في شكل امرأة تحمل قلة ، تلف عند اطار اللوحة - من ناحية اليسار •

كنت اتعني لو لم يجسد الحركة الذكية ، والتصميم المحسوب ، بالدرجات الحيادية المسيطرة على العناصر ، التي لم تشفع لها الشرائع اللونية التي ملا بها فراغات اللوحة ، كما تمنيت أن تنقل اللوحة من وسيط الألوان الزيتية الى وسيط النصبجيات المرسحة • على كل ، فقد

فازت اللوحة بالجائزة الثانية فى صالون جمعية محبى
الفنون الجميلة لذلك العام أعنى عام ١٩٧٢ (١)

معرض فن الباتيك عام ١٩٧٨ بقاعة جوته •

ان فن الباتيك فن قديم وجد فى الشرق الاقصى ،
وانتشر الآن بين الفنانين فى العالم وهو فن الرسم على
القماش باستعمال عازل الشمع فى المناطق التى لا يراد
تلوينها ، وقد مارسه عدد قليل من الفنانين المصريين ،
أبرزهم : صبرى السيد ، سعد كامل ، نازك حمدى ،
خميس شحاته ، كما مارسه ، بصورة تلقائية ، أبناء
الحرانية تحت اشراف الفنان الراحل « رمسيس ويصا
واصف » وقد أدت صعوبة الوسيط الى احجام عدد كبير
من الفنانين عن ممارسته ، فهو يحتاج الى صبر شديد ،
وداب ، ودقة فى التنفيذ ، اذ أن أى خطأ يعنى ضرورة
اعادة تنفيذ اللوحة ، ولهذا استخدم الفنانون عناصر
بسيطة فى التكوين ، وألوان محدودة ، وقد ابتدأ « على
دسوقي » تجربته مع « الباتيك » بنقل بعض لوحاته
الزيتية الى هذا الوسيط الجديد ، وقد ووجه بملاحظات
انتقادية فى البداية على أساس أنه لا ينبغى الاكثار من
التفاصيل ، أو درجات اللون شأن اللوحة الزيتية ، الا أنه
لم يأبه لتلك الملاحظات واستغرق فى العمل الشاسع ،
لدرجة أنه لم يعد يعرض منذ ذلك التاريخ حتى لحظة
كتابة هذه السطور غير لوحات من فن الباتيك ، وازدحت
لوحاته بالتفاصيل التى تربك أى فنان آخر ، كما تردت
بعض المتكررات من اللوحات ، الا أنه انتقل بفن « الباتيك »

من الدرجات الضبابية الى البنيات ، والاحمرات الصارخة
فالوان الباتيك تتميز بالشفافية ، والنصاعة ، والتشققات
التي تفتح مساحات اللون ، وتعطيها مذاقا مختلفا عن
التصوير الزيتي .

قال عنه الفنان « بيكار » في جريدة الاخبار بتاريخ
١٨/٣/١٩٧٨ : « ان الفنان بهذه النخامة الجديدة بدأ
يصيح بأعلى صوته بعد أن كان صوته خافتا لدرجة الهس ،
فقد بدأت البنيات الصارخة ، والاحمرات السساختنة ،
والاصفرات المتوهجة ، والاسودات القاتلة ، والابيضات
تشر تالقا ووهجا في لوحاته فينبعث منها دفء صيفي
أكثر مصرية وحرارة وحيوية ، من الاجواء الضبابية
الناعسة التي كانت تغمر لوحاته السابقة » .

ويقول على دسوقي :

« ان التصوير الزيتي بالنسبة لي هو الاساس ، أما
الباتيك فهو حرفة » .

من أجمل لوحات معرضه لوحة بعنوان (فتيات جبل
الترجس) ، وأسماء الأماكن كما أشرت من قبل لا تعني
أكثر من التذكرة بأماكن زارها الفنان ، وفي اللوحة تظهر
ثلاث فتيات يشبهن الى حد كبير هيئة المرأة في الرسوم
المصرية القديمة ، خاصة في شكل الملابس ، والجلوس ،
فعل الرغم من أنهن يجلسن على ظهور ثلاثة حمير فانهن
يبدون كما لو كن جالسات على عروش متوجة ، منتشقات
تلامس أجسادهن الحيوانات لمسا خفيفا ، رشيقا . تظهر
فتاة الوسطى بردائها البني الفاقع في بؤرة اللوحة ،
وفي الجانبين ، تظهر الفتاتان فوق حماريهما الاسودين ،
المتواجهين ، وهما يشكلان بوابة وهمية للفتاة الوسطى .

ويتخلل الفراغات الفاصلة ، والواصلات بين القتيات ،
كورال من الدخيل ، المتنوع ، والناهض في صفوف ،
حيث يرتفع ، وينخفض ، بارتفاعات التلال ، وانخفاضاتها
المتتالية في خطوط أفقية ، متوازية ، لقد أعطى التنظيم
الهندسي للعناصر الأساسية ، وعناصر الخلفية مذاقا
أرايسكيا .

شهدت معارضه التالية ميلا الى تهدئة اللون البني ،
والاحمر ، كما عاد للالوان الباردة التي تذكر بمراحل
الزيت الساكنة ، الا أنها هذه المرة لم تفقد حيويتها ، كما
ظهر اهتمام بالتراكيب المعمارية ، التي كانت تظهر من
قبل كتقسيم في الخلفية ، وأعطائها البطولة في بعض
اللوحات كما في لوحة (مقهى شعبي) ، التي أنجزها عام
١٩٧٩ ، ففيها نلتقي بالتداعيات الهندسية : المربعات ،
والمثلثات ، والاقواس التي تذكر بالعقود الاسلامية ، في
الفواقد ، والمداخل وتقسيمات الارضية ، ويتراجع
العنصر الانساني ليصبح مجرد اكسسوار !

الخلاصة

ان الفنان « علي دسوقي » يتعامل مع مفردات عالمه بحنان
مثير للدهشة ، وهو يقدم لنا عالما خياليا يتسم بالمساواة ،
يحتضن الصغار ، والكبار ، والانسان والحيوان ، والطير ،
ويمنح الامان الدائم للجميع !

أما في مجال « الشكل » فاننا لا نلمح تمرد عنصر على
آخر ، بل تألفا ، وتناغما بينها جميعا .

ان تأمل هذا العالم يغرينا بالامنيات ، التي تبدو في
هذا العصر العاصف مستحيلة ، فتصدمنا البراءة الجميلة
لأنها تمثل رفاهية تشترط الاستقرار ، غير الممكن ، الآن .
ولكنها رغم ذلك تخترق تحفظاتنا لتستقر في القلب !



اسماء الفنان علي السويدي

محسن شرارة .. والتجريب في الفن

تعودت في سلسلة الدراسات التي قدمتها عن فنانين مصريين أن يكونوا منشغلين بقضية « الهوية » ، وأن تجد إبداعاتهم إجابات عليها ، غير أنني رأيت أنه من الضروري تقديم فنان يمثل التيار المناقض . ذلك التيسار الذي لم يفقد ، بصورة نهائية ، جاذبيته ، بل يتضمن بعض الملامح الايجابية ، المحركة لنوازع الخلق .

لا يمثل « التراث » بالنسبة للفنان « محسن شرارة » أكثر من آثار متحفية يطالعها كسائح عابر . ما ينشغل به كل الانشغال ، ويتوقف عنده هو انجازات الفن الغربي في القرن العشرين ، ويختار منها ما يناسب طبيعته ، وينتخب منها أكثر الاتجاهات تطرفا في التجريد ، والتأمل الذهني الخالص ، الذي لا يخلو - بطبيعة الفن - من الجاذبية ، والطرافة العابثة ، ومن الشاعرية أيضا .

يقدم « شرارة » أساسا نظريا لمجمل توجهاته بقوله : (كنت وما أزال أعتبر « العقل » هو الركيزة المحورية في الإبداع . ان « الشاعر » المنعكسة على مسطح العمل الفني تكون نقية عندما تصفى بمصفاة العقل ، وأنا أشك كثيرا في التلقى الحسي . المباشر ، فالإعتماد على « الحواس » يعكس آثارا رومانسية .)

وإذا كان موقفه من موروث « مصر » الفنى موقف الرفض ، فإن موقفه من تراثه الشخصى أشد قسوة ، فبين الحين والحين يقوم بعملية تخريب متعمدة ضد انتاجه الفنى ، كان أكبرها حريق ١٩٧٢ الذى نفذ ضد معظم لوحاته الزيتية ، والجرافيك ، والرسم وهى تعد بالآلاف ، وهو ينفر من فكرة اللوحة المعلقة ، وركز منذ بداياته على التصوير الفوتوغرافى ، و « الكولاج » ، والمجسمات ، كما اتجه الى الاحجام الصغيرة الشبيهة بالبطاقات البريدية وكان يستهدف منها انشاء عدد من الافلام التجريبية القصيرة ، التى أنجزها حتى عام ١٩٧٠ غير أنها لم تحقق ما كان يصبو اليه من عون الاجهزة المختصة ، فغابت بدورها فى الادراج . يقول عنها : (لم أعتبرها أفلاما بل « اسكتشات » لأفلام) ، وكان ينتخب - بين الحين والحين - عددا من أصولها الملونة بألوان « الفلوماستر » يقيم بها معرضا ، فتحدث عند عرضها ردود فعل شديدة التباين فمن مستنكر لها الى معجب بها ، الى من لا يرى فيها غير الطرافة التى تدعو الى الابتسام .

ينتمى « شرارة » الى أسرة محافضة من البورجوازية الكبيرة . تتحدث الفرنسية فى حياتها اليومية . ولم يتعرف على اللغة العربية الا فى السادسة من عمره . كان يميل الى العزلة . . التى لا يزال يمارسها ، ولم ينشأ أسرة حتى الآن .

تخرج فى كلية الهندسة ، غير أن طموحاته المعمارية لم يتحقق منها شيء فضلا عن الواجهه الاجتماعية المنشودة

وبذلك انضمت خيبة الامل « المعمارية » الى خيبة الامل
« السينمائية » !

كان اثناء دراسته الاولى فى الفن يتلقى تدريبات فى
مرسم فنان ايطالى اكاديمى يدعى « دالى » ، وكانت تدريبات
« شكلية » - او بمعنى أدق « رديئة » ، فكل دوره كان
ينحصر فى نقل رسوم ، وصور مطبوعة ، وقد أثرت تلك
البداية المنفرة ، بالاضافة الى أسباب أخرى ، فى انصرافه
المبكر عن الاتجاهات ذات الطابع التمثيلى ، والوصفى
ويحكى « شرارة » حكاية طريفة كانت السبب فى انجذابه
الى تمرعات فن القرن العشرين ، فقد كان يحتفظ فى
مكتبته بكتاب عن الفنان « فان آيك » وهو أحد أعلام الفن
فى القرن الخامس عشر ، وكتاب آخر عن الفنان « فان
دايك » من أعلام القرن السابع عشر ، وفى عيد ميلاد له
أرادت والدته أن تهديه هدية ، فاشتريت له كتابا فنيا عن
« فان » ثالث ، من عصر مختلف هو « فان جوخ » ،
وكانت تلك المصادفة دافعا للتعجيل بالتعرف على انجازات
الفن الغربى ، ثم الولاء لبعضها .

(أعماله)

أقام معرضه الاول عام ١٩٦٨ بقاعة أثيليه القاهرة ،
وكرسه للرسم بالالوان الزيتية ، ولم يتح لى مشاهدة ذلك
المعرض اثناء اقامته ، أو فى مرسمه ، فقد دمره فى حريق
١٩٧٢ ! • علق على المعرض الناقد اليسونانى « ديمترى
دياكوميدس » فى جريدة البروجريه ديماناش ، فى العدد
المؤرخ ١٤ ابريل ١٩٦٨ ، قائلا : (يكشف معرض « محسن

شرارة ، عن فنان مرهف وفوق ذلك جذاب تتميز درجاته
 الضوئية بالرصانة والنقاء . وملامس أسطح لوحاته جديدة
 مصقولة ، وتتراوح أعماله بين الانسجام الناعم ، والتكوينات
 الأكثر عنفا .. مثل تلك اللوحة « المبقعة » باللون
 الاسود اللامع « اللاكيه » بمصاحبة لون أحمر رتان ،
 وأبيض في لون اللبن . بين كل تلك الاعمال يوجد
 عمل ذو مستوى متميز . مصقول ، ويميل قليلا نحو
 الطابع الياباني . لم يبع لنا « دياكوميدس » بأكثر من
 هذا ، ومن الاعمال التي لم يصبها الحريق عملان نحتيان
 يمثل العمل الاول منحوتة خشبية توحى بوجه آدمي ..
 ملخص تلخيصا يقترب من التجريد ، ويجمع الشكل بين
 البساطة والتنوع ، ولقد أعطى التحليل « التكميلي »
 للشكل حيوية ، وحدة ، بسبب الانتقالات المباشرة من
 سطح الى سطح آخر ، ومن زاوية الى زاوية أخرى . وتقوم
 الألياف الخشبية - المحسوبة - بدور فعال في تلطيف
 الخطوط المستقيمة . ان الفنان هنا يقدم لنا وجهها ، أو
 إيحاء بوجه محايد ، ويريد ألا ننسى أننا أمام منحوتة
 انتمائها للوسيط الخشبي أكثر من انتمائها لى شيء آخر
 لهذا فمن العبث أن نبحث عن « التعبير » الذي يعمل الفنان
 على اظهاره ، لان الفنان - هنا - لا يعبر عن شيء .
 واذا كان قد استخرج من الخشب « شكلا » محدد
 المعالم ، فقد كون - في العمل الآخر - من أنواع مختلفة
 من السلك مجسما بلا شكل ، أو بشكلا غامض ، في
 المنحوتة الخشبية قدم لنا شكلا محايدا ، وفي الثانية قدم
 نوعا من اللهو العابث ، المثير . وهذان الوجهان المتناقضان
 بين العمدة ، والتلقائية .. بين الجدية والعبث بين البراعة

والركافة .. يشكلان الملامح الجوهريّة لمجمل رحلة الفنان
الابداعية . قد ترجح كفة جانب من جوانب التناقض ، أو
تتوازن ، كما فى لوحة يمكن أن نطلق عليها « كولاج » ،
أنجزها فى نفس المرحلة . تمثل خليطا من الاستقامات
الهندسية الصارمة وبين الاعوجاج الساخر ، والخطوط
النحيلة المرتعشة ، والنقاط « البنبونية » المنتشرة بعفوية
أحيانا ، ويقصدية أحيانا أخرى .. حيث تشكل تلك
النقاط خطا حلزونيا . ليس من المفيد بالطبع .. تطبيق
أسس التصميم التقليديّة فى تحليل عناصر اللوحة ، ومع
ذلك قلها قانونها الخاص فى تحقيق التوازن ، وفى اللوحة
المشار إليها نشاهد حوارا بين شكل حلزونى كبير ..
أصفر ، وشكل حلزونى صغير . أحمر . وفى المقابل يقيم
علاقة متكاملة بين مربعين متراكبين . (الالفت للنظر أن
وحدة « المربع » و « الدائرة » من الوحدات الأساسية التى
صاحبته بدرجات متفاوتة ، وظهرت بصورة سسافرة فى
معرضه الأخير) . من التشابه ، والاختلاف ينشئ لوحته
التي لم تخل من همس موسيقى . ويحرص على تأطير
معرضه بإطار بحث متجانس . يدور حول فكرة محورية ،
ويضع لها عنوانا يصفها بدقة ، فعناوينه ليست أدبية بل
تصف التجربة الفنية وصفا علميا باردا ، من عناوينه على
سبيل المثال : متكررات تباديل وتوافيق . مادة أساسية
وأساليب متنوعة .. وهكذا .

مرحلة الـ « كولاج » CALLOGE

ظهر فن الـ « كولاج » - التلصيق - فى مصر فى أوائل

السمتينات ، بعد أن استهلكته أوروبا إبان الحرب العالمية الأولى ، ومن أوائل ممارسي هذا الأسلوب الذى كان (موضة) حينذاك ، الفنانون : منير كنعان ، وصالح رضا ، ومحسن شرارة . كل حسب رؤيته ، وإن جمعهم الإطار التجريدى . وإذا كان ظهور الـ « كولاج » فى أوروبا فى سياق الأسلوب « الدادى » ذا طابع احتجاجى ضد اوضاع فى الواقع السياسى الاوروبى ، فقد أفرغ فن « الكولاج » فى مصر من بعده الاحتجاجى ، واكتفى بأن يكون رياضة للذهن - أحيانا - وزينة فى معظم الأحيان . واللافت للنظر إنه فى الوقت الذى ظهر فيه الموضوع القومى موضوعا للابداع الفنى ، بالاضافة الى السياسة بالطبع ، كان الفنان « شرارة » منعزلا فى مباريات ذهنية ، شحيحة الحرارة ا تراوغ المرارة التى كان يستشعرها تجاه المرحلة الناصرية ، وإن اشتركت ، جوهريا ، فى ملامح مراحل مختلفة ، وبالذات فى الاسس البنائية لأعماله الفنية . . . حيث يشاكس كثيرا وحداته الهندسية الانيقية ببقع لونية عابثة ، أو يشوه اطارا خارجيا للوحة ، غير أن هذا التناقض لا يتواجه - غالبا - فى اطار تفاعلى . بل يوضع فى تجاوز سكونى . أما تفاعلها فمؤسس عليك وحده . انه لا يقدم لك الايحاءات العاطفية المركبة بل يقدم لك « المادة الاساسية » ، وفى أعمال الـ « الكولاج » لا يحفل بالعمق - البعد الثالث - ومع ذلك فقد تشفى الدرجات اللونية عن ايهاء شاحب بالعمق - أحيانا يوفق الفنان فى جمع شتات المتناقضات فى وحدة عضوية ، وأحيانا لا يقنعنا بذلك ، وحجته التى يسوقها ردا على ذلك هو أنه يناقض المؤلف ، غير أنه قدم فى مرحلة لاحقة

مجموعة من لوحات الـ « كولاج » مشيرة عام ١٩٦٩ -
 كشفت عن براعة افتقدتها اللوحات التي أنتجت عام ١٩٦٥
 استهلها من « الفن البصري » OPTICAL ART في
 تلك الاعمال ظهر الايهام بالعمق ، والحركة المتسوعة
 المحسوبة ، عن طريق تنظيم ايقاع الدرجات الضوئية ،
 والنظام اللوني ، الذي اتسم أحيانا بالانسجام ، وأحيانا
 أخرى بالتنوع الحى . بمعنى آخر قد يشتق من الجنس
 اللوني الواحد (الساخن أو البارد) درجات تنتشر انتشارا
 محسوبا ، أو يتقابل مع نقيضه اللوني في جذب وشده ،
 غير انه يترك أحيانا الهندسة والرياضة ويندفع نحو
 الأسلوب « التبعيى » ويستلهم أسلوب الرسام الأمريكى
 « جاكسون بولوك » . . حيث تقدم اللوحة خليطا لاحد له
 من البقع الملونة ، التى لا يستهدف الفنان من ورائها شكلا
 واضح المعالم أو حتى غامض الملامح ، بل يستهدف أن
 يضعنا أمام لحظة نكون نحن المبتكرين فيها . وبقدرة
 حساسية المتلقى ، ووعيه الفنى ، وخبرته التذوقية ،
 يستخرج منها ايهامات ما . قد يرى فيها جموعا بشرية
 لا نهاية لها ، ويرى آخر سجادة مصنوعة من نفايات
 الملابس الملونة . . وعيناك بدورهما حرتان ، تنتقلان عبر
 مساحة اللوحة طولا وعرضا ، لا يستوقفهما وحده ، أو
 جملة تشكيلية ، فالجملة التشكيلية الوحيدة هي مجمل
 هذا الخليط .

ان فنانى « التشكيل العصى » ACTION POINTING
 يطمحون الى اثراء سطح اللوحة عن طريق نبذ التركيز على
 عنصر أو عناصر محورية ، ونسف المنظور ، والبؤرة ،
 وبإلغاء كل تلك المعوقات - من وجهة نظرهم - لا تكون

هناك مساحات سالبة وأخرى موجبة ، بل الكل متساو .
متسق .

ويعود من جديد الى تكويناته الرياضية البصرية في
مجموعة جديدة من « الكولاج » ، والطباعة بالشاشة
الحريرية . ومن أفضل لوحات تلك المرحلة لوحتان فازت
احدهما بجائزة الجرافيك الثالثة في بينالي الاسكندرية ،
وفازت الاخرى بجائزة اقتناء عام ١٩٧٠ . تمثل
كلاهما خطوطا خضراء على أرضية حمراء . وهو يقيم
علاقة ذكية بين العنصرين المتضادين في اللون ، والمتفاعلين
في نفس الوقت ، فالخطوط الخضراء ليست موضوعة
وضعا على المسطح الاحمر - شأن كثير من أعماله الاخرى -
ولكنها تتبادل التداخل والسيادة مع اللون الاحمر ، فتتضح
في موضع ، وتغيم في موضع آخر . غير أن « شرارة »
لا يطبق صبورا على الاناقة ، ونقاء الاشكال ، فيعترض
طريقها بكل ما هو مناقض لها . تصير الخطوط الصريحة
اشلاء ، أو بقعا ، أو يترك مساحة فارغة غير متوقعة ..
وهكذا ..

(التقشف الابيض)

ينصرف في رسومه الخطية عن شسبها الاستعراضية
والثرثرة ، ويلوذ بالتقشف الكامل للخطوط وهو لا يمنحها
تنوعا يلخص به درجات النور والظل . الخط مجرد خط .
سن قلم يتحرك فوق مسطح الورقة . يتعامل معها باعتبارها
فراغا . وتقوم الخطوط بتأطيره ، أو تقسيمه ، أو مناوشته
ولان الخط في أساسه « نقطة » فانه لا يبخل بدعوتها

للمشاركة ، أحيانا ، بدور ما . هنا . . عليك أن تتوقف عند الخطوط لاعتبارها « وسائل » تستهدف رسم موضوعات تمثيلية ، أو إبراز شحنات تعبيرية كامنة ، بل بوصفها « هدفا » في ذاته ، غير أنه ، أحيانا نادرة ، ينصرف عن « اللاموضوعية » الى موضوعات عن الموسيقيين ولكنه لا يختار بطبيعة الحال موسيقى « الشوارع » ؛ بل موسيقى « الخوف الدافئة » .

لو سمحنا لانفسنا باستعارة تعبيرات موسيقية لوصف بعض الاشكال الهندسية لقلنا ان « لحنه الاساسى » الذى ظل يتردد فى معظم مراحل الفنية هو « المربع » والدائرة يتبادل الشكلان السيادة ، أو يتعادلان ، وقد ظهرا بصورة سافرة فى معرضه الاخير الذى أقامه بقاعة أتيليه القاهرة فبراير ١٩٨٦ . . حيث أجرى حوارا بينهما فيه طرافة ، وخيال ، وشاعرية .

معرض : اعمال مختارة من مادة أساسية

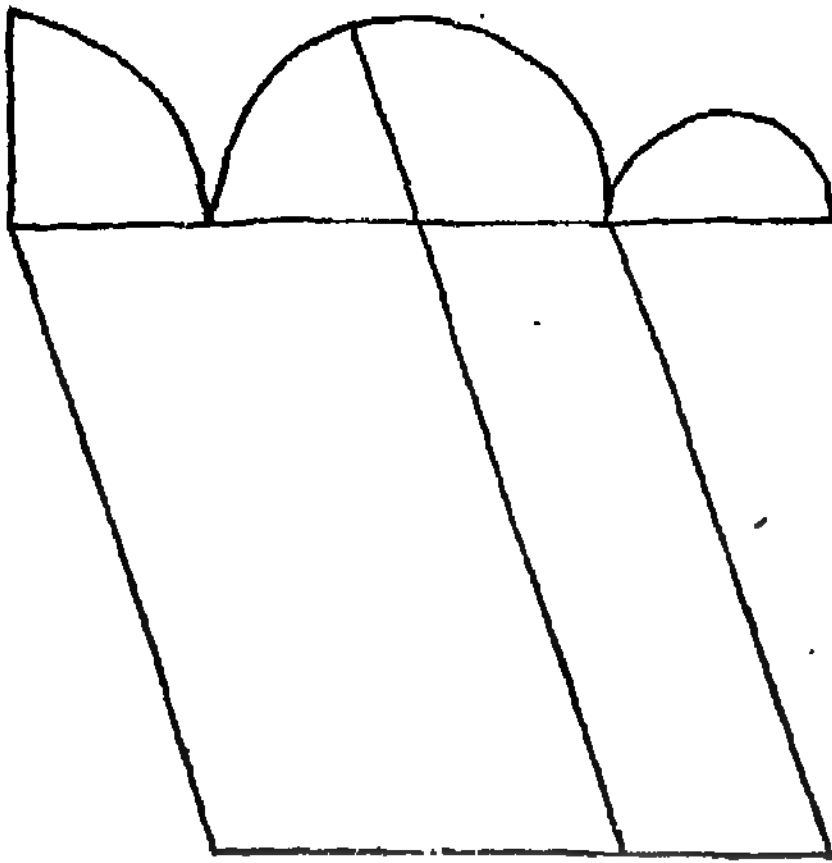
وضع لمعرضه الاخير عنوان « مادة أساسية » ، وهى مختارات من مجموعة كبيرة من رسوم صسغيرة الحجم (١٨ × ١٣ سم) . ملونة بألوان الفلوماستر . والعنوان وصف لطبيعة التجربة الفنية ، فالمعرض مجرد « خامات » ، وعلى المتلقى أن يجرى عليها ما شاء من احتمالات التنوع . بخياله ، أو بالكاميرا ! فأنت اذا التقطت عشر صور - مثلا - لنفس اللوحة تحت ظروف اضاءة مختلفة تحصل على عشر نتائج . . بعضها حسن ، وهو بهذا العنوان الموجه يؤكد الفكرة الرفضية « لابدية » اللوحة المعلقة ،

المزينة لمكان ، أو الموضوع في متحف يحج إليها جمهور الفن من كل صوب ليلتقوا « بالأصل الثابت » الذي قرأوا عنه . اللوحة عنده تتمتع بمرونة التفسير . فهي تقبل أن تعلق ، وتقبل أن تكون « جزئية » في صسور متحركة ، وتقبل التبدل اللوني . . . وهكذا . . .

ولقد كان الاسلوب التجريدى الهندسى مناسبا لهذا النوع من التجارب الفنية ، المتحررة من رسوم اللون ، فاللون عنده مجرد لون - ذبذبة ضوئية لا تتبدل درجاتها تبدا جوهريا مهما أحدثت الوسائط الناقلة من متغيرات في النتائج ، وحتى لو تغيرت ، فليس مهما ، فهو لا يعبر عن موقف درامى يحتشد له بالممكنات التعبيرية والجمالية المناسبة .

يضعنا الفنان ، أيضا ، أمام أوليات أخرى : المربع والدائرة ، أو الشكل الساكن والشكل المتحرك . يستخرج منهما احتمالات تكشف عن خيال خصب ومهسرة ، بل وشاعرية أيضا . (هل يستطيع فنان أن يغفلت من انفعالات العواطف ؟) .

لم ينصرف عن هندسية الدائرة ، والمربع ، ولكنه ناوشهما بمداعبات أثرت الشكلين ، وأن رجعت كفة الدائرة في هذا المعرض ، فتارة تلتحم الدوائر في شكل رباعي يتوسطها مربع ، وفي عمل آخر تغذى رباعية الدوائر بشبكة من الشرايين ، والطرق ، والمساحات الموتة ، وقد توحى نفس الرباعية في عمل ثالث بارتظام نشاهد آثاره في حواف الدوائر ، وتنتشر البقع - الشظايا قريبة من موقع الحدث ، وتغطي رباعية أخرى بغطاء من شرائط أفقية



تجريد : للفنان محسن شواربة

متقطعة ، يمتد ليفطى كل منسطح « العمل » ويوحى بامتداده خارجه ، فالرباعية هنا فى قلب الاحداث ، وتظهر فى شكل آخر وهى فى طور التكوين والانشاء . تستخلص حدودا لها من المساحات المجاورة ، أو تتحالف معها فى منطقة محايدة ، وهكذا ، وهكذا ..

ان الاضافة التى اضافها - بالنسبة له - هى التركيز على تفاعل المتناقضات بدلا من وجودها فى اوضاع سكونية متجاورة ، كما انه عظم من شأن الخامات المتقشفة مثل القلم الرصاص ، والجاف ، والفلوماستر ، وصور بها مرحلة من مراحل الزهد ، والتقشف الشديد ، وان لم ينفلت بطبيعة الفن التشكيلي من تحويل « المجرد » « الذهني » الى صور محسوسة .

محمد رزق .. غاشق المطروقات النحاسية

بدأ « محمد رزق » حياته الابداعية محاولا في كتابة الشعر ، والقصة ، والعزف على الناي ، كان ذلك في قريته « سيف الدين » بمحافظة دمياط ، يتحدث عنها حديث العاشق قائلا : « ان اللون الاخضر ، وسلسلة العلاقات البشرية ، كانا يفعمان حياتي بأحلام مستقبلي الوردى في « القاهرة » ، الالتحاق بالجامعة ، النجومية الادبية ، وفي « القاهرة » تبخرت الاحلام ، فلم التحق بالجامعة ، بل التحقت بمصنع الحديد والصلب عام ١٩٥٧ ، وتعطلت محاولاتي الادبية تماما ، وارتبكت خططي حتى عام ١٩٦١ »

كانت صدمة « القاهرة » كبيرة ، فقد حوَصِر بكل ما هو مناقض لمرحلة القرية ، فالقاهرة مدينة عدوانية ، وإن مارسنا العدوان بطريقتها الخاصة ! . . . غير أن القول الحكيم : « دواها بالتي كانت هي الداء » كان نافعا له ، فتخفف من النفور ، الى نوع من التعايش ، وبالعسادة استخرج من ظروفه الجديدة ممكنات جديدة للإبتكار ، فاستبدل اللون الاحمر - لون النار - باللون الاخضر ، واستبدل « دينامية » التحولات في الصناعة بالاستسلام « السكوني » للحياة في القرية وشغف بشرائح النحاس الرقيقة ، والصلبة ، وأغرته بالاقتران بها ففعل . ومن

يومها وحتى كتابة هذه السطور ظل وفيها لها ، وما أن يذكر أحدهما حتى يتداعى الآخر الى الذاكرة ! وجاء عام ١٩٦٢ ، وكان عاما محوريا بالنسبة له ، ففيه قرر الالتحاق بكلية الفنون الجميلة (القسم الحر) ، وهناك التقى بفنان النحاس الرائد « جمال السجيني » ، ويتحدث الفنان عن تلك المرحلة قائلا : « توجهت الى السجيني » كي أتعلم منه تقنية النحاس ، غير أنه نصحتني بأن أتعلم هذا وحدي ، فالفن لا يلقي ، فتركت الكلية ولما أمض بها أكثر من ثلاثة شهور ، وتوجهت الى شارع « خان الخليل » لمناصفة الصناعات الماهرة ، والتعلم منهم ، وأستطيع التوكيد بأن هذا الشارع كان أستاذي الحقيقي ، والعجيب أنه حصل في نفس العام على جائزة الدولة التشجيعية في النحت . كان هذا الاعتراف بموهبته دافعا قويا لمواصلة الانتاج الفني وتفرغ له فيما بعد تفرغا كليا .

(آراء بعض نقاده)

أقام « محمد رزق » معارضي ، قوبلت جميعها باستحسان النقاد والجمهور ، واحتفى به نقاد الفن التشبيكي ، بل لنقاد الادب أيضا ، مثل الناقد الاستاذ « محمود أمين العالم » الذي تناول انتاجه تناولا أدبيا ، فكتب : « محمد رزق » يطرق النحاس طرقات من نوع آخر ، نحس فيها بالحن الآلات الموسيقية احساسا بصريا ، نحس بالمطروقات دراما ، حية ، تعبر ، وتفيض بأعماق التجربة البشرية » . . . ولهذا ففي مطروقاته قصة أحداث بشرية كبيرة ، قد تعبر عنها لفظة سريعة ، أو حركة مبتكرة ، أو إيماة موحية

ومن حركة الأشياء ، من بناء الأشياء ، من موقف الانسان
ازاء الأشياء يصنعها ويصوغها ويسيطر عليها ، من العمل
والصناعة والارادة الانسانية ، يستخلص محمد رزق
الحانه ، ثم يروح يصبها بل يستخرجها بطرقاته الموهوبة
على صفحة من نحاس « ، أما الفنان ، الناقد « حسين
بيكار » فكتب عنه في بابه الاسبوعي بجريدة الاخبار :
« ان ارتباط الفنان : محمد رزق » ببيئته ، وأبناء بلده
ارتباط جذري ينعكس في رشاقة الخطوط التي تتماوج
وتتلوى في سيولة الموال ورقة الناي ، وتبرز آثار المطرقة
فوق السطح كأنها ايقاع نقرات الدفوف والطبول تزف
المشخصات الراقصة فوق السطح المعدني اللامع » ، وقال
عنه الفنان « حلمي التولي » نلاحظ فرقا كبيرا شاسعا
بين أوائل الاعمال التي تتسم بالخطابية والتزويق الذي
يقل فيه العمق والاحساس الفني ، وبين أعماله الأخيرة
التي بلغ فيها درجة كبيرة من البلاغة الفنية والتعبير
الراقي المزهف « ومهما كانت الآراء التي أبدأها نقاده ،
ودرجة اختلافهم في التلقن والتفسير ، فقد اتفق الجميع
على أهمية هذا الفنان ، الذي لم يتلق - ربما لحسن الحظ
- أي تعليم منهجي ، ولم يحصل على شهادات ، ولم يتسلح
الا بموهبته وأصراره ، فقدم إضافة في مجال المجسمات
النحاسية ، التي بدأها الرائد « جمال السجيني » وأضيف
اسمه الي قائمة موهوبي جيسل الستينات ، الذين لم
يحصلوا على شهادات ، ولم يتوظف بعضهم في وظائف
حكومية أمثال : عبد الرحمن الابنودي ، سيد حجاب ، أمل
مقل ، ابراهيم فتحي ، عبد الرحيم منصور ، يحيى الطاهر
عبد الله ، جمال الغيطاني ، ابراهيم أصلان ، خيرى
شلمى ، محمد يوسف القعيد .

ان فطريته ، وسماحته الريفية ، تنعكسان على مجمل
رحلته الفنية ، فتطالعنا أعماله ذات الطابع التعبيري ،
والرمزي الحريف (في مجملها) . بانعكاس ما يدور في
الواقع الاجتماعي والسياسي - انعكاسا صادقا ، وتحفزنا في
كثير من الاحوال الى الصمود ، والتحدى ، ويشترك مع
« السبجيني » في أنهما يعبران عن قضايا الواقع المصري ،
ويختلفان في طريقة تناول ، ففي حين يتجه « السبجيني »
- في مطروقاته النحاسية - الى « تجميل » الشحنة
التعبيرية ، والحرص على الاناقة ، مستعرضا قدراته
الأكاديمية في بناء الشخصوس ، يواجهها « محمد رزق »
مواجهة مباشرة بأشكال محموعة ، لا تتوقف بنا عند حلقة
مهدئة ، بل تتنوع في عطاها ، ودرجة بلاغتها . كانت
أعماله ، في مرحلة الشباب ، عالية النبرة ، ثم صارت ،
في مرحلة الكهولة ترجمة لقول « النفري » : اذا اتسعت
الرؤية ضاقت العبارة . وتحكى أعمال الأمال العريضة
التي عاشها جيل الستينيات ثم سقوط الاحلام الوردية .

(.. وعن فنه)

يختلف « محمد رزق » عن كثيرين من الفنانين
المصريين في رفضه الالتزام بقالب جامد متكرر ، فمراحله
الفنية تزدهم بالتداخلات الاسلوبية ، لاتحدد مراحله ملامح
حاسمة ، بل تتعاش الاساليب في اطار واحد ، ففي
معرض واحد نلتقي بأعمال تعكس تعبيرية حريفة ، الى
جوار مستنسخة اسلامية أنجزها بقصد دراسة لون من
ألوان الفن الاسلامي ، الى جوار أشكال تبجح الى التجريد

وهكذا ٠٠ وفى تقديرى أن رفضه أن يوضع فى قالب يعرف به يتسق مع حرصه على أن يكون صادقا مع نفسه وربما كانت وجهة نظره أن الحياة أكثر تنوعا وخصوبة من أن توضع فى تابوت فنى ، وبالتالي فتنوع الاساليب يعنى تنوع زوايا النظر للحقيقة الواحدة ، وبالنسبة لمثال النحاس فإن الحرص على التكرار ، يضعه فى إطار صانعى القدور ٠ وعلى الرغم من التداخل الاسلوبى فإن موضوعاته ثابتة ٠ محورها الانسان ، شاعرا متألقا ، أو حزيننا ، وفلاحا صامدا أو ثائرا ، وزيفية سعيدة ، أو وجهها غاضبا أو نازفا ، أو مشوها ٠ ومن موضوعاته الرئيسية الاخرى الجياد الجامحة أحيانا ، والمنكسرة أحيانا أخرى ٠ الصفة الثابتة - أيضا - فى مجمل أعماله هي « الحركة » التى تأتى تارة من الخطوط المتماوجة ، المتصلة ، وتارة عن طريق التحليل التكعيبى ، حيث الانتقالات المفاجئة بين النور والظل وبين الانسان والجياد ، تظهر بعض الحيوانات الاخرى ظهورا غير متكرر مثل الديك ، والعنزة ، والثور ٠

الاعمال الفنية

٠٠ لنتأمل الآن عددا من أبرز أعماله الفنية ، ولنبدأ بمعرضه الثالث ، الذى أقامه بقاعة « جوته » عام ١٩٦٩ وكان صدى لمعاناة ١٩٦٧ ، ومن أهم أعماله الممثلة لمحنة الوطن مجسمات ثلاث ، تحمل العناوين الآتية : « الصمود » و « الغضب » (١) و « الغضب » (٢) ٠ لوحة « الصمود » تلخص الشعب فى وجه ريفى صرحى ، ممتلىء بالغضب متحفز للمنازلة ٠ ويرتكز « الوجه » على رقبة عملاقة ،

غنية بالتضاريس ، ويقع في مستويات خطية ، متداخلة
 تقوم الطرقات المتنوعة في اثراء السطح ، وتحفل اللوحة
 بتفاصيل دقيقة ، ومفاجآت غير متوقعة في بناء الوجه
 بشكل خاص ، فهو لم يقم بتحليل شكل بنائي ، واقعي ،
 يلتزم النسب التشريحية للانسان ، ولكنه أنشأ وجهها
 ينتمي الى « العمارة » ، وقد أعاناه الاسلوب التكعيبي في
 الابنية التحريفية الحادة ، كالتحليل المثير للمنطقة أسفل
 الفم ، والدقن ، والحفر على الجبهة ، والاسارير ، وتمتد
 كتلة من الانف الى الصدع ، لتتشرك بدورها في معمة
 المستويات الخطية المتداخلة ، والمتصلة ، والمتنوعة الملامس
 في رفع لبض الحركة ، وتتسع الخمسة لكثير من الايحاءات
 القصصية ، ولقد أدرك الفنان ذلك الطابع ، فقدم نقدا
 ذاتيا تمثل في عمل آخر يحمل نفس الاسم ، ويختلف
 في التاريخ ، وطريقة المعالجة فقد نفذ « الصمود » الجديد
 عام ١٩٨٥ . نفذ العمل الاول بطريقة الطرق ، ونفذ العمل
 الثاني عن طريق السباكة . يرتبط العمل الاول بايحاءات
 رمزية تمثل الشعب المصري : المزارع الشجاع . السمح .
 يحاكم حالة « الهزيمة » ، ويدعونا الى التحدى ، بينما
 يسمى « الوجه » الثاني تجسيدا لهيئة انسان عصر العنف
 تنتمي المجسمه الاولى الى « النحت البارز » ، والثانية
 « مسبوكة » تنتمي الى « النحت الفراغي » ، بل هي أقرب
 الى العمارة ، بهندسياتها الصارمة ، ومسطحاتها الصريحة
 و « ملامسها » المعمارية ، غير أنه يحتاج هذا الرسمونح
 المعماري بزلزال يفصل المقطع الاعلى من الفم عن المقطع
 الاسفل منه ، ويمزق جزءا من الوجه بحددة (كان يريد لهذا
 التمزق أن يمتد ، غير أن مساعده صاح : قلبي لا يطاوعني

.. لا أستطيع مواصلة التشويه !) والواقع أن تلك « المسبوكة » تترك في النفس توترا لا يستطيع المشاهد الموهف الانفلات منه . اذن ، فسمود الثمانينات صمود ممزق . مشكوك في أمره . على النقيض من « صمود » الستينات ، القائم على مواجهة الخسارة التي كان يظن انها عارضة .

أما المجسمة الثانية فعنوانها « الصمت » نفذت عام ١٩٦٨ - وان كنت أفضل أن أطلق عليها عنوان « الغضب » فسطحها مليء بالحفر ، والالتواءات ، غير مستقر ، غير متمركز في ثورة محورية ، زاهر بتجاعيد الطرقات الدقيقة ، والطرقات الشبيهة باللطيمات الساحقة على سطح يوحى اليك بأنه سطح عجيني لا سطح نحاسي . ولا شك أن هذا يكشف عن براعة الفنان وقدرته في السيطرة على الوسائط . تمتلئ صفحة المجسمة بالوجوه الغاضبة الصامته . . تذوب الخطوط الفاصلة بينها ، كما تذوب مع أرضية المسطح ، فسطح المجسمة يشبه مولدا لكيانات تتضح أحيانا في شكل الوجوه المشار إليها أو تغمض أحيانا أخرى ، مجسمة تضاريس تتراوح بين الغائر والبارز ، ويلتقط من تلك الوجوه المتجهمة وجهها واحدا يملأ به لوحة « الغضب ٢ » ويستخرج منه مستويات خطية ، وتلويعات ملمسية ، متداخلة تداخلا عنيقا ، ويخلق بتضاريس الوجه المتباينة جوا مشحونا بالتوتر ، وتدهش كيف نجح الفنان في الاحتفاظ بتلك التعبيرية الحريفة مع خامة تحتاج الى دقة وصبر شديدين . قدمها بنفس الحيوية التي يقدمها رسام في جلسة واحدة . ويعود في الثمانينات - وبالذات عام ١٩٨٦ - ليقدم مجسمة حول

نفس الموضوع : الغضب . غير أن غضب الثمانينات اكتفى بالتلميح ، والاشارة منصرفا عن المبالغات العاطفية ، مرجحا كفة البناء المعماري القائم على المسطحات المستقيمة ، الصارمة ، في حين تختفى أى إيهاعات بالشكل العضوى للكائن الحي . ليس أمامنا سوى المستقيمات الطولية . والعرضية والمائلة ، ونوايا الفنان التي تلمح ولا تصرح . اتسم « غضب » الستينات بالمبالغات العاطفية ، واتسم « غضب » الثمانينات بالبنائية الهندسية ، والواقع أن هذا التناقض لا يمثل تغيرا في موقف الفنان الجمالى فحسب ، بل يؤكد التطرف الشديد والانتقال الحاد من النقيض الى النقيض ، فعالمه التشكيلى لا يعترف بالدرجات الوسطى التي تربط الابيض بالاسود ، وسنعود بعد قليل الى هذه النقطة لتفسيرها . من موضوعات الفنان الرئيسية « المرأة العارية » ، ولكنه يلتقط منها الجذع فقط ، ولقد ظهرت بصورة باهرة في معرضه الثالث عام ١٩٦٩ ، حيث قدم نماذج تترواح بين التجسيم الفراغى ، والتجسيم المسطح ، ولقد نجح نجاحا لافتا للنظر في المجسمات الفراغية ، التي حفلت بالخطوط المنحنية ، والمتماوجة ، والحلزونية ، والموجية بطراوة ، وحيوية ، الانوثة . يمتلئ الجذع فى المواضع التي يتعين الامتلاء فيها ، ويخف فى المواضع المناسبة ، حاذقا عائق الذراعين أمام انسيابية الاطار الخطى وفى الذروة يفاجئنا بانقسाम ، سرعان ما يلتئم ، فى خط متماوج ينصف « الشكل » ، موحيا لنا بكيانين انسانيين يتعانقان . ان رهافة اللوائف النحاسية ، وخطوطها الخسارجية القوسية . . خلق تناغما . . او (علاقة حسن جوار) بين الكتلة وفراغها المرسموم .

نلاحظ أن الخطوط المنحنية ، والخطوط المستقيمة تتبادل البطولة في مجمل أعماله الفنية - وإن مال أكثر الى الخطوط المستقيمة - فالعمل الواحد يسوده ، وبصورة كاملة - في معظم الأحيان - أما الخطوط المستقيمة وحدها أو المنحنية وحدها ، ولكنهما لا يجتمعان إلا نادرا ، في محاولات سوف نتوقف عندها بعد قليل - الخلاصة : أن ذلك النوعين من الخطوط لا يتواجهان ، أو يتحاوران ، ومن ثم فهو يقفز تارة الى « الأبيض » وتارة أخرى الى « الأسود » دون أن يعبر المسافة الفاصلة بينهما . إن مجموعة الجذوع المجسمة في الفراغ مجرد جملة تأملية في سياق عاصف ، لهذا عندما تنتقل تلك الجذوع الى المجسمات المسطحة ترتفع التبرة العاطفية ، يساعده على ذلك امکانات التعبيرية لمسطح النحاس ، التي تتيح لمن يتوغل ، أو يغوص في سطح اللوحة الى أقصى الدرجات المتاحة ، كما فعل فنائنا ، ويرتفع بالمسطح الى حده الأقصى . (وفي عمل من أعماله الجميلة ، يستعرض حشدا مختلطا من الاجساد الانثوية ، لا ننتبين فيها كيانا مفردا ، بل على النقيض تشكل تلك المفردات كيانا كليا صاخبا بالحركة . علاقة الشكل بالفراغ علاقة فعالة يشتبكان . بالفراغ الغائر يظهر ، أحيانا ، مرسوما بحدود الشكل ، وأحيانا ، مكمل للبروز من هنا دبت الحياة في اللوحة ، تزيده منها اختلاط الاجساد ، الداغم للحدود . هو لا يصف ولكنه يضعنا في قلب حالة تشكيلية ، لا تجد العين معها ضرورة للتوقف أمام جزئية من الجزئيات ، فكل واحدة تسلمك للآخرى ، وهكذا ، غير أنه حدد مسرحه بمحطات نهائية في الجانبين . يحتل موضوع « الخيول » مركزا مرموقا في انتساخه

الفنى ويأخذ نفس التوجهات الاسلوبية ، التى صاغ بها بقية موضوعاته ، الثقل بين شاعرية الاقواس ، والتموجات وبين صلاية الخطوط المستقيمة ، وصراحة المسطحات العريضة ، وبعض خيوله تتسيدها الاقواس ، والمنحنيات ، والخطوط المتصلة والاشكال المقعرة ، والمحدبة الموسقة ، كما فى لوحة « خيول » ، التى أنجزها عام ١٩٨٣ . تمثل اللوحة أبرز سماته . أعنى الحركة . والحركة فى هذا التكوين حركة دوامية متصلة ، فرأس الجوادين يشكلان بؤرة الدوامة ، ومركز الانتشار ، فتخرج من جوف الدوامة دوامة أخرى ، كما تنشأ دوامات فى جسد الجواد الامامى ، لا تستهدف التحليل بقدر ما تواجهنا بأشكال جديدة ، ومثيرة ، ومن التباديل والتوافيق يتكون تكوين ذو طابع غنائى غير أن الانسجام لا يدوم ، فسرعان ما تلم بخيوله نفس المصائب التى تصيب الوطن ، فينكسر شموخها ، ويفزوها الجفاف ، وإن التقينا ببعض الاستثناءات مثل « رأس جواد » التى أنجزها عام ١٩٨٥ ، ووصل بها الى درجة عالية من النضج ، فتخلص من التفاصيل ونجح فى انشاء كتل فراغية عن طريق ثنى والتضاق المسطحات النحاسية ، وإيقاعات النور والظل ، والفراغ المرسوم بين المسطحات ، وعلى الرغم من عنايته - فى هذا العمل - بالحسابات الرياضية لم يقلت منه التعبير .

وتتردد نفس الملامح الاسلوبية فى موضوعات أخرى كالشاعر الشعبى الجوال ، الذى يتجلى بحالات تعبيرية ، تتراوح بين الانطلاق ، والانطواء ، كما تتراوح بين الاغراق فى التفاصيل والاكتفاء بما هو جوهري ، غير أن كفة التلخيص ، الذى يقترب من التجريد قد رجحت فى مراحل

الآخيرة ، وبشكل خاص فى مجموعة أعمال تعتمد اعتمادا
كلياً على حوارية المواسير المستقيمة والكرات المعدنية ،
وهى من الأعمال القليلة التى تجتمع فيها الخطوط المستقيمة
والخطوط المنحنية ، أعطانا بمواسيره خطوطاً صريحة ،
وحوارا ذكياً بينها وبين الفراغ الناشئ عنها ، والموحية ،
فى نفس الوقت ، ببعض الوحدات الزخرفية الإسلامية ،
ونجح فى استنطاق مواسيره تعبيرات متباينة ، وفى مجسمة
بعنوان « المهزوم » يواجهنا بشكل انساني يتلقى ضربات
من مصدر مجهول ، وفى ثنائية « انسجام » نشعر أننا
أمام رقصة « فالس » لعاشقين ، وهكذا ..

(ثلاثية الحرية)

وهى ثلاث لوحات متكاملة ، يبلسخ بها « الحكمة
التشكيلية » - ان صبح التعبير - ففيها ينسجم الشكل مع
معطياته التعبيرية . يجمع فى ثلاثيته : طابع القصص دون
أن تستدرجه لغة الادب ، والتخليص الذى لا يقطع الصلة
بين الشكل وأصوله الواقعية ، والاناقة التى لا تتورط فى
التزيينية . تشكل ثنائية « الحمامة والقضبان » محور
اللوحات الثلاث . فى اللوحة الاولى يظهر ايهاء بشكل
حمامة ، مندفعاً فى مواجهة القضبان ، وتبدو آثار القضبان
الكابحة فى جسد الطائر ، وفى اللوحة الثانية تظهر نتيجة
تحدى الطائر للقضبان ، جسد ممزق ، وترسم حدود
الاشكال المقطعة نسخة سالبة للقضبان ، أما اللوحة الثالثة
فتمثل مسطحاً مصقولاً كالمرآة ، ليس به سوى خطوط
القضبان الحادة ، ووجه المشاهد بالطبع ، ويصل بثلاثيته

الى نتيجة مؤلمة : هي أن السعى الى « الحرية » محكوم عليه
بالفشل ، وهي لا توجد الا في منطقة النوايا الطيبة .
وهكذا تختفى الاشراق القديمة في أفراحه الريفية ،
والتغنى بالعمل ، والخيول الطليقة ، ومواويل المغنى
الشعبي . يختفى كل هذا ، مستسلما للحزن ، تنكسر كل
الخيول ، ويتمزق المغنى ، وتغيب ليونة الجذوع النسائية ،
ويغلب عليها الجفاف ، والحدة ، وتشبه رؤوس حراب
متقاتلة ، بعد أن تلاشى الوثام ، والمحبة ، وتاه الحلم الوردى
ولم يبق غير الانطواء والاجادة فى الاداء !

حاملة الجرة : للمثل محمد رزق



صبرى ناشد .. راهب النحت الخشبى

عندما التحق بكلية الفنون التطبيقية عام ١٩٥٧ قرر اختيار قسم النحت ، ولم يكن هذا الاختيار سهلا فى ذلك الوقت ، فقد كان هذا القسم يمثل عقابا لمن لم يسعفهم التفوق فى المواد الاخرى ، لهذا كان - هذا القسم - محاطا بنفور الطلبة ، لقلة ما يوفره من فرص العمل ، على النقيض من الاقسام الاخرى التى تقدم للطالب الخبرات المناسبة التى تعينه على اكتشاف فرص أوفر فى الاعمال الحرة ، غير أنه كان قد قرر ، ونفذ قراره ، ان النوايا الطيبة ، غالبا ، تصاب بالاحباط اذا قدر لها ان تحاصر بحروب سوء الظن ، وفقر الموهبة ، ولكنها فى حالة «صبرى ناشد» زادت صبرا ، واصرارا ، فعوض فيما بعد النقص فى الدراسة المنهجية الاكاديمية ، وكان قد جهز نفسه لتجاوز تلك الحروب الصغيرة .. بالصبر ، ومواصلة العمل ، والتركيز فى استخلاص الخبرة من استاذه الفنانين : « منصور فرج » ، و « حسن العجاتى » ، فتعلم من « منصور فرج » أسس التصميم ، والصبر على

الشهداء ١ • وتعلم من « حسن العجاني » الصياغة
 الرشيدة لمنحوتاته ، وقبل ، وبعد كل شيء ، كان • ويكون
 أستاذه الأكبر •• النحات الفرعوني ، غير انه بعد تخرجه
 في الكلية عمل على اكمال ما كان ينقصه في برنامج الكلية
 - كما قلت - فقد كان النظام في الكلية لا يزيد في معظم
 الاحيان على نقل وحدة نباتية ، أو زخرفية ، فعمد هو الى
 دراسة الملامح الواقعية للاشكال ، وكان ثمرة تلك الدراسة
 تمثال بعنوان « العمل » ، اشترك به في معرض « الفن
 والعمل » ، الذي نظمته وزارة الثقافة عام ١٩٦٦ ، وعلى
 الرغم من حرصه على ابراز جوانب تعبيرية في التمثال
 جاء ملتزما بالنسب الواقعية لشكل الانسان ، واحترام
 الكتلة ، مع عدم اغفال التفاصيل الدالة على البعد الطبقي
 ويمثل التمثال عاملا ، لعله من عمال التراحيل ، يحمل
 قفة ، وقد أفصحت حركة الرقبة الممتدة الى الامام ، والتفاف
 ساعديه حولها من الخلف ، عن درجة ثقلها ، ومدى معاناته
 واستمر موضوع « العمل ، والعمال » محورا لمعظم أعماله
 في الفترة من ٦١ حتى ٦٧ ، وبعد الهزيمة العربية في
 حرب ١٩٦٧ ألجز بعض الاعمال المعبرة عن تلك المأساة
 من أعمال تلك المرحلة تمثال بعنوان (مع كل شهيد يسقط
 السلام) وتمثال (ارادة) ، يمثل الاول شكلا انسانيا
 يوحى بالشهيد ، يرفع يديه اشارة للاستسلام ، بينما
 ينقض طائر بين ذراعيه ، أما التمثال الثاني ، فيمثل
 استعارة من المنحوتة الخشبية الفرعونية الشهيرة باسم
 « شيخ البلد » ، والذي خالفه برفع يديه دعوة الى اليقظة ،
 وان افتقرت منحوتة « صبرى ناشد » الى حيوية المنحوتة
 الفرعونية ، وربما لاحظ هو نفسه ذلك ، فنبهني الى أن

منحوتات السنوات القليلة التي أعقبت النكسة قد افقدت
الرشاقة التي تميز معظم انتاجه .

تمثال الحب ، وخطوة جديدة في طريق النضج .

تتجلى في هذه المنحوتة المزدوجة آثار من الفن الفرعوني
من براعة في التلخيص ، الى نقاء في الكتلة ، مع اضافة
درجة من « الحركية » .. همسية ، ومحسوبة .. اثبتت
من الاستطالات الرشيقة ، ومن التماس ، والافتراق المرهف
وتنوع ملامس الخشب ، وتداخل أذرع المحبين في شكل
العلامة « x » يتوجها رأسان . تفصح ملامحهما عن سكون
الرضا ، والامان ، وعلى النقيض من الفنان الغربي عندما
يتناول موضوع الحب بشكل فضائحي ، نرى عند
« صبرى ناشد » اعلاء للجانب الروحي في علاقة العاشقين
ورفعها الى ما يوحى بالقداسة ، ان التفسير « الاخلاقي »
الذي طرحه « ناشد » عبر منحوتته « الجميلة » ، ليس
موقفا شخصيا ، بل يركز الى تراث أخلاقي يوحد بين
الجمال والاخلاق ، نراه في الفن الفرعوني ، والقبلي ،
والاسلامي ، ويعكسه فنانون مصريون معاصرون ، في
مقدمتهم « محمود مختار » .

تأمل منحوتته « أسطورة الحقول » ، وقارنها بمنحوتة
النحات الفرنسي « رودان » والتي تحمل نفس العنوان
مستجده الفارق شاسعا ، لا بين فنانين مبدايين ، بل بين
حضارتين مختلفتين ، ففي الوقت الذي لا تستشعر فيه ،
والتي امام امرأة مختار العارية ، أية مشاعر جنسية ، تثير
امرأة « رودان » بتفجرها كوا من الشهوة . تحمل منحوتة

« مختار » - جينات - من الفن الفرعوني ، وتحمل منحوتة « رودان » - جينات - من الكلاسيكات الاغريقية ، والرومانية ، مرورا بانجازات عصر النهضة الاوربية ، وتتضمن أعمال « صبرى ناشد » أخلاقيات ، وجماليات الفن الفرعوني أيضا ، بالإضافة الى أخلاقيات التربية القبطية .

(زهرة الصبار)

(زهرة الصبار ، أو ثنائية الانسان ، والنبات ، هي الثنائية الاساسية في ابداع « ناشد » . تتحد أحيانا ، وتفترق أحيانا أخرى ، وفي هذه المنحوتة يتحد العنصران تصير سيقان « الصبار » سياجا يحتضن المرأة ، ويحميها وتبادلها المرأة حبا بحب ، تجلس برفق في أحضانها ، وتحيط به بذراعيها . ما نشاهده في هذا العمل يمتد ليشمل بدرجات متفاوتة من البراعة معظم انتاجه ، فهو يعيل الى تضفير العناصر تضفيرا لينا ، وانتقالاته من كتلة لاخرى تتسم بالنعومة ، وعلاقاته التبادلية بين الكتل والفراغات محسوبة وموسقة ، وقبل كل شيء ، وبعد كل شيء تكون الرشاقة بطلا .

انه يلاطفنا في معظم الاحيان ، ويهمس لنا . ينقلنا الى منطقة الامان . نتأمل معه برعما ، أو قوقعة ، أو شراعا ، أو شكلا من وحي الزخارف الاسلامية ، وباختصار ، هو يتناول أشكالا يصعب انتقالها الى مجال النحت ، ونعجب لهذا التعامل الحنون مع الخشب ، وتلك الطراوة العجيبة المدهشة ، يبتكر أشكالا يصفها البلاغيون بالسهل الممتنع

أيضا ، عندما تتوحد « ثنائية الانسان والنبات » في بناء تشكيلي واحد ، فظهور « الانسان » يربك عالمه النباتي السلامي ، فتمتلئ كتله الخشبية بتجاويف من كل نوع ، وتشابكات معقدة ، لا نعرف لها بداية أو نهاية .

•• ومن نماذج الصعب الممتنع ثلاثة : منحوتة (البحث عن كوكب آخر) ، منحوتة (الجنين) ، ومنحوتة (الحياة) تجتمع في الاعمال الثلاثة خصائص مشتركة : امتزاج التجريد والتشخيص في خليط مقبول . التشابه في زحام العناصر ، وان اختلفت منحوتة الحياة من حيث اقتراب شخصيتها المنحوتة من الملامح الواقعية للانسان ، غير أنها جميعا تشترك في الايحاء بالقنوط ، فشخصه محكوم عليها بالسجن الابدی ، فهذا الانسان الباحث عن كوكب مجهول يخلق •• لكن في تجويف كهفي ، محاصر به من كل جانب ، ونفس الحال مع منحوتة « الحياة » ، مع اختلاف في شكل الحصار ، ففي تلك المنحوتة يتشدد الحصار ، وينضغط معظمهم ، ويسقط البعض الآخر في نفس المصير ، فهو محاصر بسجن الرحم ، حيث تنتشر الشرايين الخشبية ، وتتداخل تداخلا مربكا لا مناص منه يبدو الجنين متورطا في شرك وجودي ، عاجزا كل العجز .

•• وهكذا يتداخل خيطان تعبيريان عبر مراحل المختلفة : خط تأمل • جمالي • متفائل • وخط تعبيری • رمزی • متشائم

وبالنسبة لي فأنا أميل الى جانب الخط الاول ، ليس بسبب تفاؤله ، بل بما يتسم به من بلاغة ، وتخلص من ثرثرة التفاصيل ، وليونة ، وسهولة تشبه سهولة الاسترسال الخطي بالقلم الرصاص .

(.. والطيور ، والاسماك !)

لقد استلهم عدد من النحاتين المصريين موضوع الكائنات غير الانسانية ، جسدها بها كل فنان رؤية خاصة به ، فصنع « صلاح عبد الكريم » حيوانات ، وحشرات مقاتلة ، وشكل « الدواخلى » ديوكا شرسة ، وشسياهها خشنة اللمس ، وأضاف « غالب خاطر » للحيوانات الطرافة ، والحركة ، وخلع « عبد البديع عبد الحى » على حيواناته الجرائيية أبعادا رمزية ، وفى الجانب الآخر نرى عددا ممن تناولوا موضوع الكائنات غير الانسانية قد توجهوا بها الى منطقة التأمل الجمالى الخالص ، منهم « محمود مرسى » ، « صبرى ناشد » الذى أضاف موضوع النبات وقدمه بالصورة التى قدمناها ، غير أنه لم يكتف بموضوع « النبات » فاختار موضوع « الطائر » ، وموضوع « السمكة » ، وطيوره وأسماكه أليفه على النقيض من « الدواخلى » مثلا ، ومن أجمل منحوتاته منحوتة بعنوان « العصفور » - المعروف على المستوى الشعبى بأبى فصاده وهو طائر دقيق ذو ذيل طويل يتميز بالرشاقة والحيوية البالغة ، واستطاع أن يشكل من الخشب شكلا موحيا بالحركة ، مفعما بالحيوية ، موسقا لحركة الكتلة ، خاصة تلك الحركة الملساء الواصلة بين الرأس والذيل .. الذى يصعد من جديد مشكلا قوسا رشيقا ، وتنف كتلة الخشب عند الذيل حتى لتكاد تصير أشبه بشريحة ورقية . ان هذا الخط القوسى الرئيسى يجذب عيوننا اليه ، فنرى كتلة « الطائر » معلقة فى الفضاء ، ويهتم الفنان باتجاه

ألياف الخشب ، لتسيهم اسهاما ايجابيا في الحسركة ،
كتلك الالياف الاسطوانية الممتدة من الرأس الى الجسم ،
والتي تلتف في دوائر تساعدها تضاريس الكتلة ذات
الملمس الناعم ، وتشكل ساق الطائر نقطة ارتكاز ، تؤكد
باستقامتها طراوة ، ورشاقة المنحوتة ، وتلعب الاليساف
دورا كبيرا في منحوتة « السمكة » ، فبدون التوفيق في
اختيارها في الموقع المناسب تفتقد « المنحوتة » معظم حيويتها
واذا كان الخط الخارجى لكتلة الطائر قد أنجح المنحوتة ،
فالالياف الملونة والمتنوعة في منحوتة « السمكة » قد
رسمت شكلا أكثر احياء من المنحوت الخشبي ذاته .

الكل فى واحد

.. أخيرا يندمج الخطان الفديان ، ويتوحدان فى كيان
واحد : الخط التعبيرى الرمزى ، والخط الجمالى ، الجانح
الى التجريد ، وأنتج هذا المزج شكلا يكشف عن ملامح
تعبيرية ، وتجريدية فى نفس الوقت ، وفى تلك المنحوتة
الهامة ، التى بلا اسم ، يواجهنا بكتلة تقاوم جاذبية
الارض ، لا نكاد نلاحظ الدعامات المعدنية التى تحملها ،
تأخذ الضفائر الخطية المتداخلة أشكالا توحى باستلهامه
للعناصر النباتية ، والزخارف الإسلامية ، تتبادل الحوار
مع الفراغات الناشئة منها . لا تستطيع العين الاستقرار
فى موضع واحد ، فكل التفافة تنقلنا الى الالتفافة الأخرى
وهكذا .. ومع ذلك فالجملة التشكيلية المفعمة بالحيوية
لها بداية ونهاية ، بداية تشبه ذيل طائر ، ونهاية توحى
برأس ، وان كان الفنان لا يريد لنا أن نقيم صلة بين



ايقاعات ورقصة : للمثال صبري فاشد

ما نراه وبين الواقع ، ولكنه أراد أن يقدم لنا جملة
تشكيلية مكتملة ، كما أراد لعيوننا أن تظل متعلقة بالحركة
الدائبة .. لكن داخل قوسين ، وتشترك الألياف المتنوعة
في درجاتها اللونية ، وأشكالها ، في تأكيد الحركة المنحوتة
من الخشب ، غير أنه لا يتركنا تماما لدوامه التداخل ،
بل يحسب إيقاعات الحركة وينحت الفراغ ويحدد مراكز
القوى الرئيسية والمراكز المساعدة لها ، وفي هذه المنحوتة
يكون مركز القوى الرئيسي في وسط المنحوتة ، حيث
يقوم باستقبال الخطوط القادمة من جانب ، وتغذية الجانب
الأخر بامدادات جديدة من الخطوط ، والفنان هنا لا يقوم
بدور الصانع الماهر فقط ، ولكنه أيضا يقوم بدور القاضي
العادل ، فيخفض من « بطولة » بعض العناصر حتى
حتى لا تتزاحم مع العناصر الأساسية ، ولست أدري كيف
استطاع الفنان أن يحتفظ « بجيشان » تلك الكتلة الخطية
عبر سنوات التنفيذ ، وأن يتمرد على عالمه الذي يحفل جزء
منه بالسلام والمودة ، ويحفل الجزء الآخر بالحزن
والاسى ا

غالب خاطر .. وقن الاحتجاج

الفنان « غالب خاطر » هو أحد الفنانين القلائل في مصر الذين تشغلهم هموم الواقع السياسى والاجتماعى المصرى ، على الرغم من عدم انتمائه الى أى حزب سياسى ، أو تجمع أو جماعة من أى نوع ، بل يعيش فى عزلة ، وكثيرا ما يلوذ بالصمت ، فتظل فترة - تطول أحيانا - لا نسمع عنه شيئا ، ثم يفاجئنا بعدها بمعرض ، فيصبح ملء الاسماع والعيون ، ويكون معرضه حديث الفنانين ، والنقاد ، وجمهور المعارض ، بل حديث أناس لا تربطهم بالفن صلة ، لمعارضه أشبه بالملح فوق الجروح ، تمسك بتلابيب الاوجاع الاجتماعية ، وتشبه مجمل أعماله مراحل (ترمومتر) ينبض : أولا بهموم المرحلة ، وثانيا ، ببحث فى مجال لغة الشكل ، وحرص على امتلاك أدواتها ، وثالثا ، بالذأب فى نسج علاقة ، دائمة التطور ، بالموروث الفرعونى والشعبى ، مؤداة بروح تتسم بالحرية ، والجرأة ، والمواجهة ، والمدهش أن فورة الشباب لم تنطفئ عنده ، رغم تجاوزه الستين ، فما تزال نيرة الاحتجاج ، والتحدى عالية ، بل زادت عن ذى قبل ، كما واصل ما عرف عنه من تعفف ، وانصراف عن ذوى السلطان ، كان من نتائجه عدم ادراج اسمه ضمن المرشحين بانتاجه ، أو بشخصه لتمثيل مصر فى المعارض الدولية ، أو اشراكه

فى اللجان الفنية المختلفة ، وما أتيح له من فرص السفر، والاحتكاك ، بعيد من فناني العالم ، جاء بصورة شخصية ومن أبرز الدعوات التى وجهت اليه دعوة من متحف « كسترن » ، الذى نظم معرضا لآثار « توت عنخ آمون » وكانت ادارة المتحف تريد أن تقدم للشعب الالماني فناقا مصريا معاصرا يكون مقدمة للمعرض الاثرى ، فوقع الاختيار على « غالب خاطر » ، واستثمر معرضه بالمتحف ثلاثة أشهر، وقوبل بحفاوة اعلامية كبيرة .

منذ معرضه الفردى الاول ، الذى أقامه عام ٥٦ بجمعية خريجي الفنون الجميلة ، يتضح توجه الفنان الى أسلوب تعبيري ، انتقادي ، يلمس به مفارقات اجتماعية ، من هنا امتلأت لوحات ذلك المعرض برواد المقاهى الشعبية ، ومثل « التعبيرين » اعتنى بالتقاط التعبيرات المختلفة ، والمتباينة فى الوجوه ، والايدي ، أو اصطنعها بالشكل الذى يعبر عن رؤيته . . . فى إحدى اللوحات - مثلا - نشاهد لاعبي الورق محاطين بمشاهدين ، هذا هو الظاهر ، غير أننا عندما نكمل وجوه اللاعبين والمشاهدين نكتشف أن هذا اللقاء ليس الا مصادفة دبرها الفنان لكي يطلعنا على درجة من درجات « الوحشة » يعانى منها كل الحاضرين ، الغائبين فى ذات الوقت ، أو اللائذين بجلودهم ، تاركين على أسطح الوجوه ما يوحى بالحزن الدفين ، أو القنوط أما على مستوى الاداء . . نراه متخففا ، نوعا ما ، من القواعد الاكاديمية ، فيما يخص « التجسيم بالنور والظل » واللون ، والالتزام بالملامح الواقعية للأشخاص ، متجها الى تحريف تعبيري - تبلور فيما بعد ، كما تجلت بدايات ميله الى الخطوط الهندسية المستقيمة ، حيث تظهر فى الخط

الخارجى للرموس، أو بعض أجزاء الجسم ، وظهور خطوط سوداء حادة فى منطقة تماس الغامق بالفاتح ، أو فى موضع الخط الخارجى للشكل ، فيخلق بذلك توترا ونشاطا ، يقاوم به رخاوة الاستسلام للاسى ، والمرارة •

وترتفع الشحنة التعبيرية للفنان فى معرضه الثانى عام ١٩٥٨ بأتيليه القاهرة ، فنراه يخطو خطوات فى التحرر من الاصول الاكاديمية ، والانطلاق فى تحريفات الشخصوص وصعود الاحتفال بالخطوط الهندسية المستقيمة ، وتأكيد المواجهات الحادة بين النور والظل • دار الموضوع الرئيسى لمعرضه الثانى حول حياة الناس فى المقاهى الشعبية ، أو فى ساحة الحسين ، وكالعادة ، كانت عينه الناقدة تمسك بمفارقات لاذعة ، أحيانا ، وبتقديم إحياءات عن « الوحشة » و « الاغتراب » أحيانا أخرى • مقاهيه فى فى هذا المعرض تخلو - غالبا - الأمن المقاعد ، والمناضد • يشكل منها جوا مسرحيا ، رمزيا ، فيستعير لها ملامح الانسان ، فتصير المقاعد المصطفة شخوصا تتهامس ، ويخترق الظل الكثيف فصل من الضوء الصريح ، يمتد بدرجات أقل عبر المناضد البشرية ، قد تلمع شخوصا ، مبهمه ، فى جوف الظلال الثقيلة ، أو شبيها لموسيقى يدندن بعوده الى جوار الحائط يسير منكسرا ، والفنان يرجح كفة « الاشياء » على الانسان ، فيخلق مساحة مرموقة لـ « جوزه » أو مقعد ، أو منضدة ! فى هذا المعرض يقدم لنا تحريفات فى « المنظور الهندسى » ، مستخرجا منه منظورا تعبيريا ، رمزيا على غرار « السسيريالين » الاوربيين ، أما الايدى - وهى العنصر الذى سيحتل موقعا بطوليا فى وسائله التعبيرية كما سنرى ، فيما بعد - فقد

استولد منها احياءات متنوعة العدة ، فاليك اذا أمسكت بشيء اعتصرته ، أو شددت القبض عليه ، واذا تدلت فقلت كل ما يمت بصلة « للفعل » ، وتجسدت صورة لليأس .. غير أنه يتوقف أحيانا ، ربما لالتقاط الانفاس ، أو الترويح عن النفس ، استعدادا لعمل درامى جديد ، فيتوقف عند تأمل جماليات « طبيعة صامتة » ، يستعير أبجدياتها من البيئة الشعبية ، كالربابة ، والقلة ، والزخارف الفطرية ، ويحتفظ بخطائص أسلوبه الفنى ، وإن أظهر ميلا الى الأخذ بأقرب الاساليب لميله الهندسى ، أعنى « التكعيبية » ، غير أنه لم يطبق قوانينها تطبيقا حرفيا ، بل اكتفى منها ببعض الملامح .

(المرحلة الليبية) من ٥٩ حتى ٦٢

أمضى بليبيا أعواما ثلاثة ، تقريبا ، أقام خلالها ثلاثة معارض ، حفلت بالمناظر الخلوية ، وملامح من حياة الناس ، غير أن احياءات « الاغتراب » و « الوحشة » كانت أرجح من مفارقاته الانتقادية ، وأيا كان أيهما الأرجح فقد ذهب الى البيئة الجديدة محملا بمخزون وجداني ، وجمالي ، صاحبه في بيئته الجديدة فنرى في لوحاته « بليبيا » نفس الحوار الحاد بين الظل الكثيف ، والضوء الباهر ، ونفس التغليب « للأشياء » على « الانسان » ، فشيخوخة في « ليبيا » ما تزال شبحية ، مدبرة عنا ، والاماكن ما تزال مهجورة ، موحشة . إن حسه النقدي يتعش أحيانا ، فينتج لنا لوحة - لنفترض أن اسمها « سيدات من ليبيا » تمثل سيدات محجبات بملابس بيضاء

بيضاء أشبه بالاكفان ، يقفن فى صف ، أمام سسور
حديدي ذى رؤوس مدببة ، وخلفهن بحر ممتد بغير حدود .
سلط عليهن الفنان اضاءة كشافية ، قوية ، فظهرن أشبه
بموميאות أثرية ، ويبدو أنه لم يرد لنا الاحباط هذه المرة
فقدم « الامل » ممثلا فى طفلة تقف من الناحية الاخرى
من السور ، تاركة خلفها تراثا من التخلف .

بعد عودته من ليبيا بقليل أقام معرضه السادس بقاعة
أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب عام ١٩٦٤ ، وعكس هذا
المعرض صعودا فى التلخيص الهندسى الواقف على مشارف
التجريد ، متناولا به موضوعات تنتمى الى الشرائح
الاجتماعية الفقيرة ، كالكناسين ، الذين احتلوا محور
معرضه ، بالاضافة الى موضوعات أخرى أبرزها « الحمامة »
التي قدم تنويعات عليها . يتخلص ، فى هذا المعرض ،
من ايهاءات المنظور الثابت ، وينقل التضاد فى السور
والظل الى الخطوط الخارجية المستقيمة ، والمتكسرة ،
وتختفى الخطوط المنحنية نهائيا ، فتتلاشى نوايا التلطيف
والمداعبة . لكن . . . أى مداعبة وملاطفة مع موضوعات
مشحونة بالمعاناة ، والالم ، فى عالم متخم بالمفجعات ١٩ . .
من هنا كان المثلث ، بتداخلاته المقلقة أساسا إيقاعيا
للوحاته ، وفى عالم كهذا لابد أن يجرى تحولاته على رمز
السلام الجميل : « الحمامة » ، فتظهر فى لوحاته بعدد
من الارجل ، والاطافر ، تقاتل خطرا نستشعره ولا نراه .

وعلى الرغم من تخففه ، بشكل عام ، من « البعد الثالث »
أعطى بعض أعماله حسا نحتيا ، عن طريق التضاد بين
« الشكل الرئيسى » والعناصر الاخرى المساعدة ، وكان

من الطبيعي أن يتجه إلى النحت ، ثم إلى التصوير المنحوت كما سنرى .

في معرضه السابع الذي أقامه عام ٦٦ بقاعة اخناتون (القديمة) ، قدم تجربة ، ربما كانت الأولى من نوعها في مصر ، فقد قدم في معرضه هذا لوحة واحدة طولها أحد عشر مترا ، وارتفاعها متر وأربعون سنتيمترا ، وكان من المستحيل عرضها كاملة بسبب ضيق مساحات حوائط القاعة ، فقسمها إلى لوحتين ، أطلق على لوحته البانورامية عنوان : « العلوم الحديثة والانسان » ، يمثل النصف الأول من اللوحة مخا بشريا تنبعث منه ابداعات في الفن والعلم أما القسم الثاني فيمثل شمسا تولد منها عناصر الحياة المتنوعة ، والمتغيرة ، والمتقلبة ، في تراوح بين السعادة والشقاء ، والواقع أن الفنان كان كريما ، ربما أكثر مما ينبغي ، فامتلات لوحته بالتفصيلات الهندسية ، والاستعارات من الموتيفات الشعبية ، والفسرعونية ، استزادها بالكلمات والحروف ، فاذا أضفنا أن « اللون » المسيطر على مجمل اللوحة هو درجات الألوان الساخنة . عندئذ يمكن تصور أي طبق شرقي قدمه لنا الفنان !

(النحت)

من المصورين القلائل الذين مارسوا النحت ، واختار خامة صعبة . . خامة الحديد الخردة ، وشهدت السبعينات اشتعال ، وانطفاء نشاطه النحتي ، ولقد أعفى « غالب خاطر » مما تعرض له الفنان « صلاح عبد الكريم » في أواخر الخمسينات من جدال عنيف بلغ ، أحيانا ، حد

استنكار انتماء أعماله الى فن النحت أصلا ، فقد كان
يؤلف من نفايات الحديد تكوينات نحتية تشهد ، بخصوصية
الخيال ، وعمق الرؤية ، وبراعة التأليف ، غير أن معظم
الفنانين ، والنقاد ، قد توقفوا عند الوحدات المتناثرة التي
شكل بها تمثاله متسائلين ، مندهشين ، مستنكرين ، وقد
دخل الفنان « غالب خاطر » ساحة النحت الحديدي ، بعد
أن اعترف به ، ونال رائد الأول في مصر « صلاح عبد
الكريم » عديدا من الجوائز الدولية ، ونشرت نبذة عنه
في قاموس « لاروس » الشهير ، ورغم ذلك لم يسلم
« غالب خاطر » من بعض المشاكسات النقدية ، فمجسماته
فضلا عن كونها مكونة من الحديد الخردة .. تتحرك ! ،
وقد أثارت تلك « الحركة » عديدا من الاعتراضات ،
سيقت من عند من التراثيين الجدد ، منها أن تلك الاعمال
المتحركة تنتمي الى الأسلوب الفني الاوربي المسمى
بـ « الكينيتك آرت » أو الفن الحركي ، أكثر من انتمائها
لموروث النحت المصري ذي الطابع « السكوني » ، وقد
رأى البعض الآخر انصراف الفنان عما عودنا عليه من اهتمام
بالقضايا العامة : سياسية ، واجتماعية ، واستغراقه في
جماليات شكلية ، وفي ظني أن « غالب خاطر » يحرص
في كل معرض على أن يقدم شيئا يختلف به ، في كثير أو
قليل ، عن السائد من الانتاج الفني ، أو يقدم إضافة ما
لهذا السائد ، المقيم وكان السائد هو « السكون » !

ان هناك فروقا واضحة بين منحوتات « صلاح عبد
الكريم » ومنحوتات « غالب خاطر » ، فصلاح يؤلف من

الشتات العفوي كيانا عضويا متماسكا ، بينما يتجه غالب الى التبسيط ، والقصدية في « اختيار » وحداته ، وهي وحدات هندسية صريحة : دوائر - شرائح حديدية مثلثة شبيهة بالوحدة الزخرفية الشعبية وفي معظم أعماله يستخدم « الموتور » ، وفي واحدة من منحوتاته استخدم « الياي » لاعطاء الحديد الصلب مرونة مطاطية ، كما في منحوتة (العنزة) . . رشيقة القوام ، يحتل « الياي » منها مكان الرقبة ، والجسم ، والضرع ، بينما ترتبط أرجلها بالقاعدة عن طريق مفصلات ، فلا تكاد تدفع « المنحوتة » حتى ترد عليك بترقيص أجزائها !

يميل الفنان « خاطر » الى التجريب ، فلا يكتفى « بالحديد » بل يضيف اليه خامات تتناقض تناقضا كليا معه كالزجاج الملون ، كما في منحوتة « الطاووس » ، كما نشاهد استخدامها آخر لخامة النحاس مع الحديد ، كما في منحوتته عن الكواكب ، غير أن الحدين يعاوده الى تعبيريه الرمزية كما في منحوتته « الكلب » . النحيل ، العاوى خوفا من مجهول ما ، وعلى الرغم من اختفاء الحركة الميكانيكية فإن التمثال يظهر في هيئة الكائن المتحرك ، ويظهر نفس الاتجاه في منحوتته « المسيح يصعد الى السماء » ، ففي حين التزم « صلاح عبد الكريم » بالنسب الواقعية لجسم الانسان في منحوتته عن صليب المسيح اختار « غالب » الاشارات الموحية ، والتلخيص الذكي ، فصنع صليبا عملاقا يشبه شكل الصليب اللاتيني ، في قمته اشارة القداسة ، وتتصاعد على عمود الصليب شرائح

مثلثة ، متصلة ، تضيق كلما ارتفعت ، الى أن تتلاشى ،
موحية بالنوبان فى المطلق ، وعمود الصليب نفسه يتسع
عند اقترابه من قاعدة التمثال ، ويضيق كلما ارتفع عنها ،
للإيهام بوجود منظور خطي ، وهذه الحيلة الفنية توحى
بامتداد العمود امتدادا يتجاوز به شكله المرئى ، الى نقطة
وهمية للتلاشى ، وتحلق تلك الشرائح المتلفة حول العمود
لتتغمس بدورها فى المطلق .

(المعرض الثامن عام ١٩٨٠ بقاعة الفنون الجميلة)

تبلورت خبرة السنين فى هذا المعرض ، وتوحدت نظراته
الانتقادية مع ارتفاع فى مستوى الاداء ، وتصويب لهجات
فنية سابقة ، فلقد عاد فى هذا المعرض تلميذا نابها لبعض
ملامح الاكاديمية ، ومبتكرا فى نفس الوقت لصيغيات
جديدة ، مع احتفاظه باستمرارية فى بعض خصائص أسلوبه
الفنى ، وطابعه الخاص ، من أبرزها الحرص على المذاق
الحريف ، والتباين الشديد فى العناصر ، والعناية
بالوصول الى الاهداف التعبيرية بأقصر الطرق المتاحة ،
وتبديت المقابلات على نحوين :

النحو الاول يتمثل فى مساحة بيضاء ، صريحة البياض
تؤطر عناصر لوحاته ، وتحشد فى حيز محدد ، وقد تقوم
تلك المساحة البيضاء باختراق عناصر اللوحة لوضعها فى
مقابلة حوارية ، أما النحو الثانى فيتمثل فى مقابلات
رمزية بين شكل الحيوان - وبالذات الحمار - وشكل
الانسان ، مع ترجيح ساخر لكفة الحيوان ، ولم يقدم لنا
الحيوان ، والانسان كاملين ، بل اكتفى من الحيوان

بالرأس ، ومن الألسان بالرأس أيضا ، والأطراف وسائط للتعبير ، ووصل في إجادته في الدراسة درجة لافتة للنظر تجاوز بها محاولاته الأكاديمية الأولى ، وصوب بها - كما قلت من قبل - الهنات التي سقط فيها بحكم درجة الخبرة والجديد في هذا المعرض .

أولا : التخلص بشكل حاسم من الألوان الصريحة التي كان يتعلق بها من قبل ، والاكتفاء بتقشف خامات أقلام الفحم على « توال » مصنع بطريقة خاصة تترك على السطح لونا نحاسيا ، فهو لا يريد لعيوننا ، وحواسنا التشبثت في استعراضات لونية هامشية ، بل التركيز من أجل أهدافه التعبيرية والجمالية .

كانت مثيرات المعرض مشكلات وخطا في سطح الحياة الاجتماعية ، والخدمية ، وأحيانا يغوص أكثر الى عمق من أعماق الخل ، يستخلص منه « حكمة ما » ، ويقدم لنا خلاصة تجواله التأمل في السطح ، والعمق ، في لوحات يلعب فيها نصل « النقد » ، ويرتفع فيها نبض الرمز ، وصوت الاحتجاج .

« الوجوه ، والأيدي ، والأرجل »

إن كل الوجوه التي رسمها حزينة ، متجربة ، باستثناء وجه « أنور السادات » الذي يبتسم سعيدا ، وتفصيح ملامح تلك الوجوه عن انتمائها الى الشرائح الفقيرة ، والمعدمة في الواقع المصري ، كما تظهر بعض الوجوه متجاوزة تعبير السرور ، والحزن ، الى منطقة الدهول ، وهي مضغوطة في زجاج نوافذ المواصلات العامة ، وتشارك

وجود الحيوانات وجوه البشر في الجهامة ، وإن اختلفت عنهم طبقيا ! ، فيظهر عليها « الترفع » - خاصة وجوه الجمال - والتأكيد ذلك ، فالفنان يحرص على وضعها في الموضع اللائق بها . . . أعلى اللوحة ، يمنحها قدرا مناسباً من الحرية ، ومرونة الحركة ، في الوقت الذي يثبت فيه أقدام البشر في الأرض بمسامير !

أما الأيدي - أحد أبطاله الرئيسيين - فيستنتقها إمكانات تعبيرية يريد لها السيادة في اللوحة ، ووصل التعبير بها من التنوع لدرجة لافتة للنظر ، ففي اللوحة التي رسمها « للسادات » ظهرت الأيدي ، والأصابع ، محاصرة إياه بالتساؤل ، والرفض ، والتأييد ، ويبسغ صبره وبراعته مداه في لوحة بعنوان « وعود فارغة » . رسم في اللوحة أربعين يدا ، نصفها يتماثل تماثلاً قالياً ، والنصف الآخر يتنوع تنوعاً مثيراً . أما « الأقدام » - البطل الثالث - فقد قامت بدورها في تأكيد خلل العالم الذي يتصدى له الفنان ، ويضعنا أمام انقلابات مفاجئة ، فالأرجل التي تسير على الأرض توضع موضع الرأس ، بينما تظهر وجوه الجمال في القمة ، مترفعة ، متأملة . مستشرقة المستقبل !

أما إذا وضع الأقدام في موضعها الطبيعي فإنه لا يتركها دون أن يثبتها تثبيتاً في مكانها ! ، ويستخدم « خاطر » رموزاً أخرى جانبية كرمز « البالونة » دلالة على فراغ الوعد ، والفعل ، أو « مفتاح علب السردين » لحدثات مقارفة لاذعة . ولأن الفنان يريد أن تصل رسالته إلى جمهور عريض ، فإنه يلجأ إلى ما يمكن أن يسوحي بالتوضيحية ، كما في لوحة « المعادلة » حيث يربط شكل

الحمير ، وشكل الانسان في معادلة رياضية تمثلها بعلامات الحساب المعروفة وعند علامة النتيجة يكون موضع (الانسان مغلول الرأس) دلالة على التخلف العقلي ، أو يضع بالونة تشير اليها أياد ممتدة ، مجهدة من طول الانتظار ، وهكذا ..

لقد أخذ « غالب » من الاسلوب الاكاديمي الالتزام بتسجيل الموضوع المراد رسمه ، ورفض منه عنصر « المنظور الثابت » الذي يفرض وحدة في المكان ، غير أنه أوجد وحدة عضوية بديلة ، عن طريق الدرجات الضوئية المتقاربة ، والتي وحدها لون « التوال » النحاسي ، وظلال أقلام الفحم ، ثم تلك المساحات البيضاء وهي تقوم بتأطير العناصر المرسومة ، التي بدت في هيئة نحتية ، أشبه بالنحت البارز على الميداليات .

بهذه الطريقة يتف بنو الفنان عند درجات متوازنة ، لا تغوص بنا الى أعماق وهمية ، ولا تلتحمنا ، وكأنه يريد لنا ألا ننسى حقيقة أننا أمام « لوحات فنية » .. لا واقع يدخل اللون أحيانا ، متسللا ، شفافا ، متخلصا من كثافته القديمة ، حتى لا يصدم ذلك الخليط المتجسّس من الفحم والنحاس ، بل يكون في خدمته ، وعلى الرغم من اعتراض عديد من الفنانين على الطريقة التي يتعامل بها « خاطر » مع الألوان الزيتية ، حيث يقربها من شفافية الألوان المائية ، أرى أنه وفق توفيقا جيدا في تركيب عناصره المرسومة ، والملونة من أجل الوصول الى أغراض تعبيرية اختارها ، ولو تأملنا لوحات اثنين من رواد الفن

حوار : للفنان غالب خاطر

الحديث ، أعني « سيزان » ، و « فان جوخ » ، فنرى أن ألوان « سيزان » الزيتية قريبة من الألوان المائية في شفافيتهما ، على النقيض من « فان جوخ » الذي يتخم لوحاته الزيتية بالعجائن الكثيفة ، ويمكن أن نرى نفس التباين لا بين فنان وآخر ، بل عند الفنان الواحد في مراحل مختلفة ، فضلا عن الاختلاف بين عصر وآخر .

مفردات عالم "نوار" الرمزي

ان المتأمل لكائنات « نوار » الفنية - منذ مشروع تخرجه في كلية الفنون الجميلة حتى الآن - يكتشف أنها أصيبت بما يصاب به الكائن الحي من أطوار ، وان أتيح للكائن الفني ما لا يتاح لتظيره الواقعي من تحولات حلمية فالكائن الحي يقوده قانونه الداخلي ، وملابساته الخارجية الى النماء ، طورا بعد طور الى أن يزوره مفرق الجماعات .
• أما الكائن الفني فمصنوع من مادة الحلم ، والاصباح .
• يفتح الابواب ، أو تفتح له ، من أجل التحولات المستحيلة ، فالإنسان يمكن أن يمسخ قردا ، أو يتخشب خيالا للمآة ، أو ينتفخ بالوثة • ثم يرتد انسانا ، أو طيرا ، في لحظة خاطفة • وهكذا ، وهكذا •

ويجمع كائن « نوار » بين صفات الموجود الحي والموجود الفني ، بين التحولات الخيالية ، والتطورات الواقعية •

في عام ١٩٦٧ كانت بداية تعرفنا على كائنه الفني في مشروع تخرجه • وجدناه « قريبا » من هيئة الانسسان المألوفة - ظهر عاريا ، وان حال حياء الفنان الا أن يبههم عورته ، ولم تمر بضع سنوات حتى انبههم الجسد كله ،

او بالاحرى ، غاب داخل لفائف موميائية .. ثم غاب ثانية
لكن عن اللوحات هذه المرة ، ثم عاد .. بعد سنوات ، فى
هيئة كائن اخر ..

احتل مركز الصدارة ، واقترب ، من جديد ، من ملامح
ظيره فى الواقع ، وكان هذا الوافد المتحول هو « الحمامة » !
.. لكن .. على الرغم من الظهور ، والاختفاء .. ثم معاودة
الظهور .. للانسان الذى يتجلى فى صور مختلفة ، فان
ما نراه فى كل الاحوال ليس غير قناع ، أى رمز .. يدعونا
الفنان لفض أسرارهِ ، وفضح شفرته السرية . واذا كانت
هناك عوامل خارجية ، اجتماعية ، واقتصادية ، ونفسية
وسياسية « تسهم » فى ازدهار الانسان أو الكساره ،
فان التجليات المختلفة لانسائه الفنى ترتبط بذات الفنان
الموصول بهموم الانسان المعاصر بشكل عام ، والعربى
بشكل خاص . ان « نوار » يستقى مادته من دراما الواقع
العربى ، واغتراب الانسان فى كون لم يفلح فى تحقيق
الوثام معه ، أو تحقيق العدل ، والسلام مع نفسه ، ويلوذ
بثراث المنطقة ، وخاصة الإسلامى ، ليمنحه ما يعتقد أنه
قوة للتميز ، والتمايز ، فى عصر الاجتياح ، وهو لا يغلق ،
رغم ذلك ، نوافذ الاتصال ، لان عاقلا لا يرضى بذلك ،
فضلا عن كونه لا يستطيع أن يقاوم قنوات الاتصال
المقترحة ، ولتلك الاسباب ، وغيرها ، كما سنرى .. ترحب
بانتاجه المحافل الدولية ، والعربية على السواء .

اللوحة الثلاثية

كانت تلك اللوحة هى لوحة مشروع التخرج ، وهى
تشكون من ثلاث لوحات متصلة ، ويمكن رؤية كل منها على

حدة • خاماتها : الاقلام الرصاص على الورق الابيض المقو
مقياسها : ١٠ x ٢٧٥ متر ، ويمكن تخيل ما تحتاجه
لوحة بهذا الاتساع ، وتلك الخامات ، من الجهد ، والبراعة
ولقد اندثر - للأسف - جزء من تلك اللوحة ، ويتجه
ما تبقى منها الى نفس المصير ، دون أن تجد من ينقذها ،
ولقد أعلن الفنان أكثر من مرة عن رغبته في التبرع بها
الى أى مؤسسة ، مقابل وضعها فى مكان أكثر لياقة من
مخزن الكلية •• دون جدوى ! •• وأدرك ، فى النهاية ،
أنه لا يستطيع انقاذها ، ولا يستطيع التخلص منها ، فأثر
النسيان ، وتركها للزمن ليقوم بالواجب !

كان المحرك الاول لهذه اللوحة الملحمية هو الجدارية
الشهيرة للفنان « مايكل انجلو » التى تصور البعث ، وكان
قد شاهدها - على الطبيعة - فى رحلة من رحلات الصيف
الى أوروبا • استفز هذا العمل الفنى العظيم كوامن الخلق ،
والتحدى لدى « نوار » - طالب الفنون فى ذلك الوقت -
فقرر التحدى فى حدود المتاح من الموهبة ، والخامات الفنية
فاختار تلك المساحة الضخمة لتكون ساحة للمحمة لها ثلاثة
عناوين : (الجنة • يوم الحساب • الجحيم) • أما المحرك
الثانى فكان ثلاثية الفنان « بوش » - الجد الأكبر
لسيريايلى القرن العشرين - المسماه : خدائق البهجة ،
ولقد انتشرت فى تاريخ الفن الغربى تلك الثلاثيات ، ربما
تيمنا بالرقم « ٣ » ، المتمثل فى ثالوث ، الآب ، والابن ،
والروح القدس • ولقد انتشرت تلك الثلاثيات فى الابداع
التشكيلى العربى ، لغير هذا السبب المفترض بالطبع ،
وان صار ذلك الشكل الساحة المختارة - فى معظم الاحوال
- للابنية الملحمية ، سواء فى مجال الادب ، أو الفن

التشكيلي . والتزم « نوار » في تقسيم ثلاثيته نفس نظام التقسيم التقليدي ، أي جعل اللوحة الوسطى هي الأكثر اتساعا ، والأكثر حظا من الاثارة ، والجذب ، بينما تظهر اللوحتان : اليمنى ، واليسرى كوصيفتين . تتساوياً حجما ، وربما قيمة أيضا .

فتح له « أنجلو » و « بوش » منابع أخرى هي : كوميديا (دانتي) الالهية ، فاختار جحيمها (1) ثم انغمس بعد ذلك ، في رؤيا « يوحنا المعمدان » المثيرة ، وانطلق الى صور « جنهم » في القرآن الكريم ، وأنهى رحلة التحصيل مع أبي العلاء المعري في رسالة الغفران .

يقول الفنان عن تلك الفترة ان الاشباح ، والشياطين ، ظلت تطارده ليل نهار ، ولم يكن قد كون لنفسه أسرة تستعيده الى الواقع ، وتدفع عنه المرارة ، وان كان الواقع نفسه ، في تلك الايام ، مشحونا بالتوتر ، انتظارا للحرب . . . ثم . . . بالاحباط بسبب النتيجة غير المتوقعة ، وأدرك أنه اما أن يتخلص من هذا الكابوس « الحقيقي » بتجسيده كابوسا « فنيا » . . . جميلا . . . على الورق ، أو يجن .

كانت شغوص تلك اللوحة محرفة ، غير أنه تحريف موصول بالواقع ، يلتزم الى حد بعيد النسب الواقعية ، والاشكال التشريحية ، وربما كان يعد الفنان نفسه للتخلص مستقبلا من الانسان بهيئته المعروفة ، فقد أظهر الوجوه كما لو كانت تسعى الى الاختفاء ، والهرب من مشاهدتها !

اتسمت الثلاثية - كما أجمع النقاد - « بالطابع الروائي » ، والحرص على ضخ التوتر في المشاهد ، وقد « انخفض » هذان الملمحان في معظم مراحله ، « وتلاشى »

فى مراحل أخرى ، بعد أن اعتنق « الرمزية » منهجها لتجسيد رؤيته . . أما ما تبقى من تلك الثلاثية من ثوابت احتفظ بها قاموسة التشكيلى حتى الآن ، فهى :

١ - الميل الى الطابع الهندسى . الرياضى . واذا كان هذا الميل فى تلك الثلاثية مدعوما باستلهاام (بعض) ملامح « التكعيبية » ، فقد تأكد هذا الميل ، فيما بعد ، باستلهاامه بعض تصميمات الفن الاسلامى (فى مجال الزخرفة) ، ورسوم البوردى .

٢ - الميل الى تفتيت « المنظور الثابت » ، للتحرر من مصدر ثابت للضوء ، مع ملء اللوحة بأكثر من « حدث » واذا كان مصدر « تنوع » أحداث الثلاثية غريبا ، فقد اختار جذورا أخرى فى « التنوع » ، أعنى المنمنمات الاسلامية ، فى الاعمال اللاحقة .

٣ - الميل الى « الاناقة » ، الذى تأكد فيما بعد ، واسهم هذا الميل الى تجميل الشحنة التعبيرية ، أو نفسى ، أو على الاقل تخفيض ، الطابع التحريضى ، ورفعها الى منطقة التأمل الهادى العميق .

٤ - على الرغم من ازدحام شخص تلك الثلاثية ، فان المتلقى يلحظ ميلا الى استقلالها ، وامتزاجها فى ثنائيات منفصلة ، وستظهر هذه الحالة ، بصورة أوضح فى معرضه التالى لتخرجه ، بقاعة اخناتون ، ولقد ظهر فى ذلك المعرض مفردتان جديدتان هما : الدائرة ، والخط الضوئى اللامع فى الفراغ القائم ، وقد احتلت المفردة الاخيرة مركز البطولة فى افتتاحه .

٥ - لم يترك فن « الرسم » بعد الثلاثية ، بل تعلق به حتى الآن ، وتعد مجموعة رسومه المسسماء (معادلة

السلام) من أهم ما أنجز في مجال الرسم المعاصر في مصر .

قبل أن أفاتحه في ملابسات مولد مفردتيه الاخيرتين اجاب على سؤالي المتوقع ، بأن تلك المفردتين ولدتا في مرحلة التجنيد ، ولد الضوء الخاطف في ليالى القلق الطويلة .. تشقها ، بين حين وحين ، طلقات نارية .. تولد ، وتغيب فجأة ، تاركة آثارها الممتدة في الذاكرة ، اما « الدائرة » فقد كانت دائرة بندقية القنص البشرى ، التى عهد بها اليه ، ليصبح ويمسى بها ، ويقتنص بها المتاح من الاعداء !

احتلت تلك المفردتان البطولة ابتداء من معرضه بقاعة أحناتون عام ١٩٦٨ ، بينما تراجعت شخصيه عن اقترابها من ظاهر الواقع ، وان دلت عليه ، فقد اكتسبت تشووها منه ، فلم يعد يظهر منها غير مقاطع شبحية ، فاذا قدر لوجوها أن تتضح قليلا ، فلا يتضح منها غير الذعر ! ويعلق الفنان « بيكار » على المعرض بقوله : (تستوقفنا لوحاته البليغة بلونها الداكن ، لون ليل صامت . متربص يكظم الغيظ ، لون الانتظار الطويل ، الذى لم يعرف أحد مداه .. وتناغم تشكيل مرهف ، يحكمه تقسيم هندسى ، يختلف عما تعودناه في أعماله السابقة) .

ترك الخدمة في الجيش ، ولم تتركه آثار الحرب في بعثته الى اسبانيا - التى استمرت أربع سنوات - وهناك ظهرت تطورات ، وتحولات في مفردته الرئيسية : اللسان الذى لم يكتف بالتحريف السابق ، بل اختفى ، أحيانا ،

داخل أكفان موميائية ، وأحيانا أخرى ، داخل أجولة ،
وحقائب ، وأحيانا ثالثة ، وبصورة أقل حدة ، تجلى في
أشكال بالونية ، شفيفة ، تهيم في فضاء اللوحة أو فضاء
الكون ، وعلى الرغم من ظهور ما يوحى للوهلة الأولى
بالحرص على الانشاء الرياضى ، فالتأمل يكتشف أن فناننا
لم يتخلص بعد ، أو لم يتخلص كلية من الطابع الروائى ،
وإن أبهة ارتفاع نبرة الرموز الذاتية ، أن تصميماته
لا تعتمد المألوف من أسس التصميم ، بقدر ما تعتمد ذاتية
الفنان ، لهذا تتنوع ، وتقدر على الادهاش ، وتكاد مجموعة
لوحات المرحلة الاسبانية أن تقتصر على حوارية : (المدى
والانسان المسخ) . يتبادل الاثنان المواقع ، والادوار ،
فالمدى فى محفورة بعنوان : « الصمت » يحتل مساحة
جريئة ، فالمساحة الكلية للوحة ٥٠ × ٥٠ سم ، يحتل هو
منها ما يساوى تقريبا ٥٠ × ٤٠ سم ، تاركاً فى القاع
لفائف موميائية ، ولا يقنع هذا المدى ذو اللون الاسود الا
بأن يلتهم أيضا أطراف اللقائق ، ويأسرها فى حوزته ،
وتتبدل مساحة الصمت المخيفة ، وترتدى فى لوحة أخرى
أردية تشبه أنسجتها نسيج أربطة الجسروح ، كما فى
لوحة « الصعود » ، وقد تفاجئنا كائناته « البلونية ،
المضيئة » بظهور غير متوقع ، من ركن من أركان مربع
اللوحة ، متجهة الى مركزها ، وقد يواجها تنظيم العناصر
بما يقلق شعورنا باتزان اللوحة .

(وسنتحدث عن هذه النقطة فى سياق تحليل أحد
نماذج معرضه الاول بالقاهرة بالمقارنة بلوحة تشبهها
تصميما ، وتختلف عنها مادة فى مرحلته الاسبانية) .
إن تصميمات « نوار » غير المتوقعة تصدمنا صدمة

افاقة ، فمساحة « الصمت » المتسلطة تباغتنا ، وتدهشنا
وبعد التأمل نكتشف أنها كانت ضرورة لإبراز غربة
« الإنسان » فى كون موحش ، لا تربطه بالآخرين سوى
أشرطة هزيلة • ممزقة • حتى اذا خلع عنه الأكفان ،
وارتدى أردية رجال الفضاء اللماعة ، المغمورة بالضوء ،
والتي تشبه فى العتمة تجليات القديسين ، اذا تأملت
انسانه هذا ، وجدته شتاتاً من عناصر ، يستحيل جمعها
الا فى الخيال ورغم ذلك فان تلك المجسمات « المضيئة »
والملونة بالالوان الساخنة حاضرة ، ومتحدية رغم الغربة •
رغم الألم • رغم الضياع • تنبثق منها شعاعات الضوء ،
التي اتسعت بعد ذلك لتصبح شرائط واضحة • تتدرج
من الضوء الباهر الى العتمة •

عندما صاحبت « نوار » الى أسبانيا ذكريات الحرب ،
صاحبتة أيضا ، وما تزال ، مفردة حميمة الى نفسه : أعنى
مفردة الشكل المربع ، وهو شكل - كما هو معروف -
معشوق لدى المبدعين المسلمين ، فله يستخرج الشكل
الشمائى ، وغيره من التنويعات التي لا حصر لها ، ولقد
استفاد « نوار » من هذا الشكل أيما افادة - كما سنرى
بعد ذلك - لا ينافسه غير شكل « المثلث » الذى ظهر
لاول مرة فى معرضه الاول بالقاهرة عام ١٩٦٨ ، وظهر
وقتها مقنعا بقناع طائرة « ميراج » ، قبل أن يتخلص بعد
ذلك من أية أردية ، ويصبح مجرد شكل هندسى ، ذى ثلاثة
أضلاع ، ومنذ ظهور « المثلث » سافرا ، صريحا ، فى
مرحلته الاسبانية ، فتحت أمامه طرق ابتكارات ملفته
للنظر ، فبظهور « المثلث » اختفى المدى المتسدرج ، أو
المسطح ، واغتنى مسطح اللوحة بمثلثات تتكامل •

مباحة ، ولونا ، وتاللق حوار جديد بين (الاشكال العضوية ، والاشكال الهندسية) بالاضافة الى دراما (الشكل والفراغ) .

ان مفرداته تتطور تطورا مذهشا ، فبعضها ينمو نموا مستقيما ، وبعضها اختار طريقا ملتويا ، المفردات الهندسية تنمو في استقامة ، تبدأ من « المربع » ، ومشتقاته وتنتهي الى شبكة من المربعات الصغيرة . . . تماثل « الدانتيل » في وقتها ، وتذكر بالمشربية الاسلامية في علاقتها بالفراغ تطل عبر عيونها الاشكال التي تغطيها بخطوطها النحيلة ، الدقيقة . نتأملها لذاتها . . فنستمتع بلحن شرقي ، ونتأملها مع ما يصاحبها من موضوع درامي ، فنعجب ولا نحزن ، واذا أصابنا عارض الحزن قاومناه ، ثم أراد لهذه الغلالة أن تناوش ، وتشتبك مع البطل الاخر ، طائر الحمام ، فصنع منها شركا . . واى شرك !

اما المفردات « العضوية » (الانسانية) فهي تنمو في دروب متلوية . يبدأ انسانه قريبا من الواقع . . ثم يخطو خطوة فخطوة في طريق التشوه . . الى أن يختفى . . ثم يعود في هيئة حمالة . . ثم يتلمس طريق العودة الى هيئته الاولى .

ظهرت حمالاته في تجليات متباينة ، فتارة تكتسب من قانون الغاية توحشا تدافع به عن وجودها ، وتارة تبدو تالئة في الفراغ ، أو صارخة بلا صدى ، وهي في كل الاحوال تبدو محاصرة ، مضغوطة عليها من قوى عاتية . . تقاوم أحيانا ، وتستسلم أحيانا أخرى . .

الحرب

لنتأمل الآن بعضا من النماذج من أعماله • تبدأها بلوحة من معرضه الاول عام ١٩٦٨ بقاعة اخناتون ، وعنوانها : « الحرب » ، بل قل ان المعرض بأكمله كان مكرسا لموضوع الحرب • واللوحة بها آثار لوحته الثلاثية الكبرى ، لكن بدلا من جعلها ثلاثية كلوحة المشروع ، قسم مسطح اللوحة ثلاثة أقسام طولية متجاورة ، يحصل كل من قسميها الايمن ، والايسر وحدة تصويرية مستقلة ، بينما يضم القسم الاوسط وحدتين تصويريتين ، ولقد ميز القسم الاوسط - باعتباره مركز القوى - بالضوء الصريح في الوحدة السفلى ، وبالأضاءة الخافتة ، اللامعة في المقطع العلوي • وضع لنا عناصر الفعل ، ورد الفعل ، وترك لنا أن نربط بينها ، ونستخرج منها ما خطط له من رموز باطنة ، وظاهرة ، والواقع أن هذه المرحلة كانت رموزها مشتركة ، على النقيض من رموز المرحلة الاسبانية فالطائرة الميراج (مثلث متساوي الساقين) تبدو مندفعة • • ايحائيا - خارج اطارها المحكم ، والمستقل ، عبر خط مضى ، يتماس ، أو هو في طريقه الى تماس « دائرة الهدف » ، ولقد رسم الفنان تلك العلاقة بعد ذلك في اسبانيا ، بعد أن صارت الطائرة المثلثة مجسرد مثلث ، وكذلك دائرة الهدف ، وإن التزم نفس الموضع • • (ولقد أدهشني أن وضع هذين العنصرين (الطائرة المندفعة الى أسفل ، والدائرة المستقرة في قاع اللوحة) لم يقلقني • على غير الحال مع اللوحة الاسبانية التي جنحت عناصرها

الى التجريد ، فقد شعرت عند تأملها باهتزاز الاتزان ،
وأدركت أن الاطار الزئبقى للوحدات المجردة هو السبب .
فقد أثارت « الدائرة » فى ذاكرتى صورة « القمر »
السابع فى السماء ، كما أثار « المثلث » صورة للهرم
الأكبر ، الراسخ على الارض ، على النقيض مما أثارت
العناصر المجردة فى ذاكرة الفنان ، فالدائرة - على حد
قوله - تذكره بدائرة منظار بندقية القنص ، وهى يمكن
أن توحى احياءات متباينة لدى متلقين من مختلفى المشارب
ولا شك أن « نوار » فى اللوحة الاسبانية كان يحاول
الانفلات من الطابع الروائى ، فاعتقلته الرموز الذاتية ،
وحجبت عنه طريق التواصل مع متذوقيه ، فلم يتحرك لهم
غير متعة الاستمتاع ببراعة الرسم ، والتظليل) .

فى القسم الايسر من اللوحة - يمين المتلقى - ينتصب
عملاق شبحى ، وفى القسم الايمن يظهر ما يوحى بشكل
هلال وصليب ، للإشارة الى قومية المعركة . . التى تتجاوز
اختلاف العقائد الدينية . ان الفنان هنا ، شأنه شأن كل
« الرمزيين » ، لا يريد أن يعدينا بانفعالاته الباطنة مثل
« التعبيريين » ولكنه يقاوم شهوة التنفيس بالاختيار المدقق
لعناصر جوهريه . . قليلة ، لكنها تغنى عن الوصف ،
والثرثرة ، وبشكل يبدو محايدا ، وان لم يفقد القدرة على
أن يحفز داخلنا الاسئلة ، والاجابات ، ويدفعنا الى اعادة
التركيب . ولقد منحنا الشجر من المصدر الثابت للنور
والغاء المنظور الثابت ، حرية الانطلاق ، ومع ذلك فقد
أعطانا الاحساس بأن المشهد الذى نراه مشهد ليل .
تغمس فيه الاشكال ، وتنهم الملامح . . اما الضوء فيلتصع

كنصل حاد يشق الليل ، وتعكس هذه اللوحة ، وغيرها من لوحات هذا المعرض بداية العناية بالمنمنمات الاسلامية، حيث لتتسع المنمنمة الى أكثر من زاوية ، وأكثر من حدث يملأ اذا انفرط صفحات ، وصفحات ، كما تذكر لوحات المعرض ، أيضا ، البرديات ، التي تجمع بين الانضباط الصارم والرقه البالغة ، وتقسيمات المسطحات المرسومة .

معادلة السلام

قدم مجموعة ضخمة من اللوحات في مجال الرسم ، والجرافيك ، والتصوير تحمل عنوان واحد هو : (معادلة السلام) ، واذا كان مصطلح المعادلة يعنى وجود طرفين متساويين ، فان المتلقى يشعر بأن الفنان قد رجع - ربما دون أن يدري - كفة طرف على طرف ، غلب كفة الضغوط القاهرة ، على رمز السلام : « الحمامة » ، ولأن المعركة بالنسبة للحمامة - أي أخبار هذا العالم - معركة (أكون أو لا أكون) فقد أعفاها من الوداعة ، وجعل منها مقاتلا شرسا ، ولكن « نوار » فنان غير دعائي لذا وضع طائرته في حالات تستعير أوجه ضعف الانسان ، وتحدياته معا ، فهي تظهر صارخة بالاحتجاج ، أرضاعة ، أو مهزومة .. لكن ليس بين حالاتها - اطلاقا - الوداعة . واللوحة التي نحن بصدددها - لنقل : « معادلة السلام رقم (١) » ، وهي تفصيل من لوحة كان قد أنجزها في الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٨٦ ، بألوان « الاكليريك » ، ومقياسها ٦٠ x ٦٠ سم ، نلاحظ أنها تضم كل مفرداته السابقة . وكما أحدث تحولا جوهريا في طائر الحمام الوديع ، أصاب

بعض مفرداته الأخرى ببعض التغير ، مثل الخطوط الضوئية الخاطفة ، فبدلاً من انبعاثها من أجسام الرموز البشرية (في المرحلة الأسبانية) ارتدت إليها ، في شكل خطوط إبرية توحى بالوخز ، والإيلام ، لا بالانبعاث وإذا انبعثت فهي خطوط دموية ، ولقد اختار لنا الفنان حالة الذروة الدرامية ، بحشده كل المتصادمات في حين تصسويروى واحد ، هو حين اللوحة ، وزمن واحد هو زمنها ، وأعطى أكبر كثافة من الضوء على الطائر ، الذي يرفع جناحيه إلى أعلى ، ربما تفادياً لضرر ما ، أو كارثة ما ، وتندفع لمسات الذيل •• ناصعة البياض • جريئة قوية ، وهي لمسات نادرة ، لأن « نوار » ينبذ وضوح اللمسة ، ويتعلق بنعومة الملمس ، وأناقته ، كما يقلل - مثل الكلاسيكيين - من سمك عجينة الألوان الزيتية ، بحيث لا تكتشف ، للوهلة الأولى ، أن كانت بالألوان الزيتية ، أو بالألوان الأكليريك (يجمع في لوحته ما لا يجتمع إلا في الحلم ، أو الفن ، فهناك أشكال شبحية ، تطل علينا عبر غلالة من مربعات شفيفة ، وأخرى ثرمقنا ، بضوء بارد •• يشتد في المقدمة ويختفى تدريجياً ، وتذكرنا بكائناته الفضائية السابقة • تتسيد الدرجات المعتمة - أو - الفراغ المعتم لوحته •• حتى يظهر الضوء الأبيض ، مباغتاً ، ومناقضاً ، ومائحاً « الحمامة » قوة في محنتها •

من بين « المتصصادمات » التي نجح ، إلى حد كبير في المصالحة بينها : مفردة الحمامة ، بانحناءاتها الرقيقة ، واستقامات ذيلها ، وجناحيها ، أو (ما يصفه الفنان بالكيان العضوى) الجمال الهندسى الخالص ، المتمثل

في « المربع » ، ومشتقاته « ، (وهو ما يصفه بالكيسان الهندسي) . لا يضع « النقيضين » في حالة انفصال ، بل تفاعل ، واشتباك دائم بينهما ، وإن وضعها أحيانا في حالة تكامل ، أو تقابل ، مساحة اللون الساخن تتساوى مع مساحة اللون البارد ، البرتقالي في مواجهة الأزرق ، كما في لوحة بعنوان « معادلة السلام رقم (٢) » ، ولكي يؤكد هذا التطابق ، لم يقسم مساحة اللوحة المربعة قسمين ، من لونين متكاملين ، بل قام بتجميع لوحتين ، مستقلتين ، مستطيلتين ، تشكلان معا الشكل المربع . داخل الاطار العام « المربع » ، الذي يتحد في الخط الخارجي ، وينحرف عند الحافة الداخلية ، الموازية للوحة العليا ، لتوسيع مساحة مستطيلها ، دون أن تفقد أسهامها الحاسم ، في تأطير مربع اللوحة . وإذا كان المربع هو « اللحن الاساسي » ، فقد قام بجهد كبير ، وبراعة ملفته للنظر في تحليل ، واستخراج تنوعات شطرنجية منه ، فاللوحة تمتلئ بمربعات متداخلة ، ومتجاورة وتضم شكلا ثنائيا ، كما تضم عددا لا بأس به من المثلثات ، ولم يكتف « نوار » بكل هذا الكرم ، بل حرص على انشاء مستويات مختلفة ، وجعل لكل جزئية مهما كانت ضئيلة دورا ، بل جعل للاطار الخارجي دورا فعلا ، لا يقل عن دور المساحة المشغولة بالحدث الرمزي الرئيسي .

وتضم اللوحة - من بين الكائنات الحية - أو العضوية - : الحمامة (في وسط اللوحة العليا) ، وتشكل مع كيان مبهم (في وسط اللوحة السفلى) حوارا ، يحتل بؤرة المربع تماما ، ويرتبط كلا العنصرين - رغم ما يبدو عليها من استقلال - ارتباطا قويا ، عبر اطاريهما الواحد ،

« عابر » المساحة الساخنة ، والباردة ! ، نلاحظ هنا بعض المبادئ التي كانت موجودة في معرضه الاول عام ١٩٦٨ ما تزال قائمة ، مثل استقلال العناصر « الحية » وتجسيما بعيدا عن مصدر ثابت للضوء ، وتحريكها على مسطح (فراغ) مشغول أو صامت ، وإن تعقد هذا الفراغ بعد ذلك ، وتخلقت داخله مستويات ظليلة عديدة .. عندما وفد الى عالم لوحاته - بصورة سافرة - الشكل الثماني ، فببجيته لم يعد هناك فراغ واحد ، بل فراغات ، ذات مستويات مختلفة ، وإن احتفظ ، باللوحة التي نحن بصددنا ، بفراغ يأسر الشكل المجسم المرسوم ، فالحمامة هرمية الشكل ، يؤطرها مثلث ، أو فراغ هرمي ، والشكل الميهم المقابل يؤطره شكل هندسي يشبهه ، ويقوم هذان الفراغان بدور الصندوق الحافظ للكتلتين (العضويتين) المستقلتين ، والمرتبطتين (مبنى ، ومعنى) ، وتظهر « الحمامة » مستسلمة ، أو في وضع انساني للصلاة . يخترق وجهها شريط دموي ، وعلى الرغم من سكونية الاطار الخطي للحمامة (التي تصلي) فإن النظام الضوئي سواء في مسطحات الفراغ ، أو مجسمات الشكلين المرسومين ، قد خلق حالة « دينامية » في مناسخ اللوحة بأكملها . لم ينس « نوار » أن يعطي « للنقطة » دورا .. شأن الكثيرين من الفنانين في العالم العربي ، الذين يستخدمون تلك النقاط الخطية ، وأن اختلفت رموزها لديهم ، فهي عند فنان مصري مثل « محسن شرارة » ليست أكثر من نقطة على مسطح اللوحة ، وعند فنان عراقي مثل « شاكر حسن آل سعيه » ترمز للزمن ، فكل نقطة تلاحق سابقتها ، لتلتحم بها ، فيخلق وهم الملاحقة ايهاا بالحركة

وربما كانت ترمز تلك النقاط ، التي انطلقت من رأس الحمامة ، حتى ذيلها ، في خط مقوس . . « ربما » كانت ترمز الى الزمن أيضا ، وان ذكرنى هذا الخط بالرسوم التشريحية ، التي تتقدم عمليات الجراحة ، وقد « أراد » الفنان أن ننتبه اليه ، فرسمه باللون الاحمر . نلاحظ في هذه اللوحة أيضا ظهور الالوان - سخاؤها ، وباردها - صريحة الى حد ملفت للنظر ، بينما كانت لا تظهر ، فيما مضى ، تلك الصراحة الا في الاشكال (العضوية) ، في مواجهاتها الدرامية مع « الفراغ » الهندسى .

عرش توت عنخ آمون !

جاءت العودة الى « الانسان » بهيئته المألوفة تلبية لدعوة من هيئة اليونيسكو الدولية ، التي اختارت معه ، عددا من فناني العالم البارزين ، وطلبت من كل فنان أن يقدم قراءة تشكيلية معاصرة ، لموضوع من موضوعات تراث منطقته ، وكان من الطبيعي أن يلوذ « نوار » بمسندى « الرمزية » الاوائل ، وأن يختار من ابداعاتهم « عرش » الملك « توت عنخ آمون » ، الموجود حاليا بالمتحف المصرى . حيث يجلس الملك جلسة عائلية ، ناعمة ، بينما تعطين نفرتيتى كتفه ، ومن فوقها يتألق قرص آتون المشمس ، وعلى الرغم من استطالة اللوحة (بنساء على تعليمات اليونيسكو) فقد حصر الملك والملكة في مربعه المحبوب ، وربما اختار هذا الموضوع بسبب وجوده - فى الاصل - داخل مسند العرش « المربع » . . لست أدري . . ولم أسأله فى هذه النقطة ، المهم ، أنه وضع الملكين داخل مربعين

متداخلين ، مربع يمثل خلفية أو فراغا ، ومربع شسبكي شفيف . في الامامية ، لتأكيد الايهام بالعمق ، واعطاء الايهام بالسباحة في النور ، وقد جعل « نوار » الملكين يتألقان بضوء داخلي ، تنبعث منهما خطوط الضوء ، كما يتشعع القرص الآتوني بشعاعات تتوج الملكين .

تراجع ، في هذه اللوحة المستطيلة ، دور « المربع » ليرتفع دور « المثلث الهرمي » ، أو على حد تعبير « نوار » - المثلث الذهبي - حيث تتنوع المثلثات المتصاعدة الى « المربع » الملكى ، و « الدائرة » المقدسة ، وفي العمق ، الى جوار الملكة ، تظهر أصداء المثلثات الرئيسية المتصاعدة في شكل مثلثين صغيرين ، يتماس أعلاهما بدائرة .

اننا لا ندرى ان كانت استضافة « توت عنخ آمون » مقدمة لاستعادة انسانيته القديم .. انسان ثلاثية مشروع التخرج ، أم أنها كانت عملا عارضا .. أو مهمة عاجلة . أنجزها تلبية لهيئة دولية ، واكتفى ..
... إذن لنتظر !

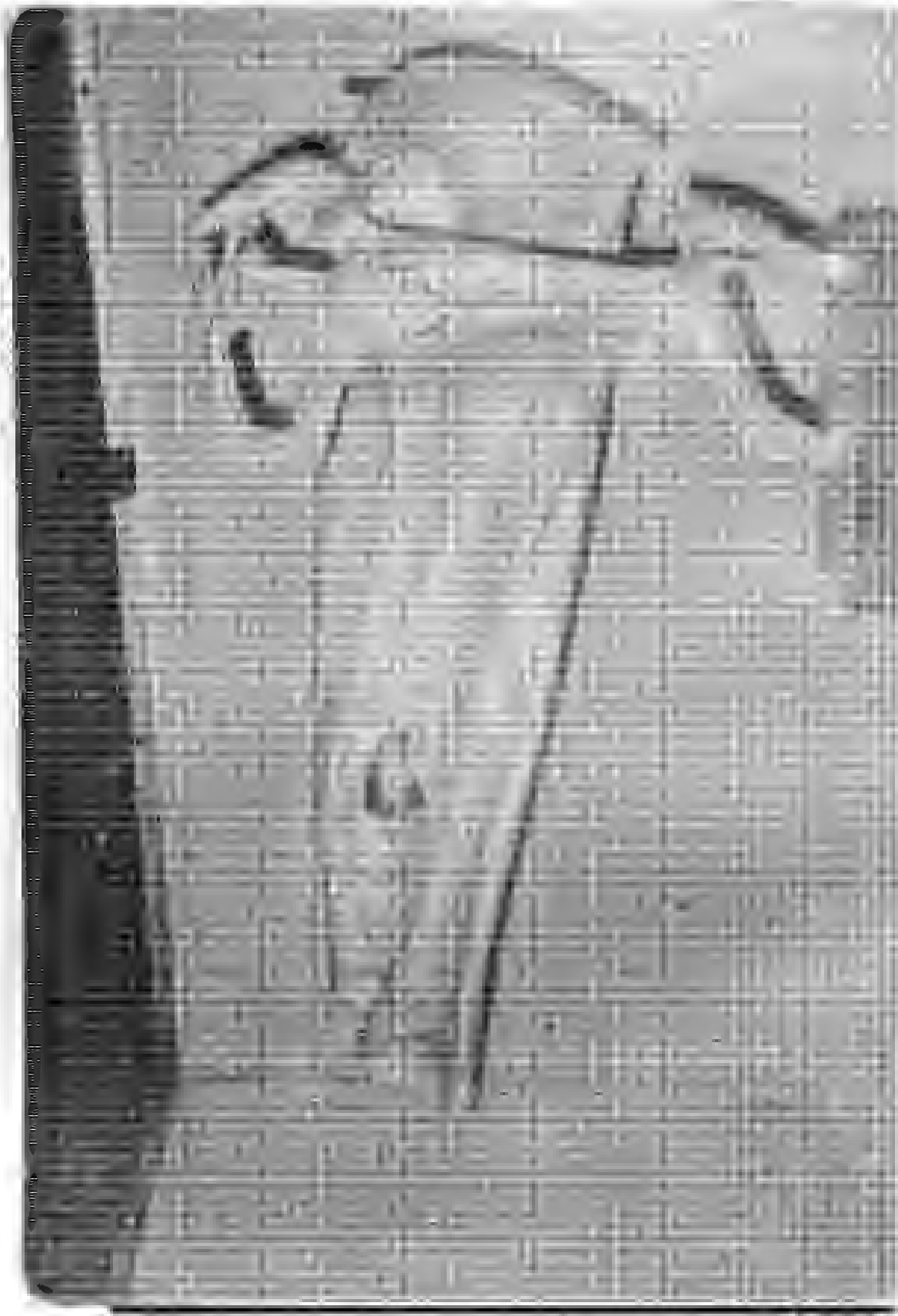
الفتيان : أحمد توفيق في مدرسة



البحث عن ملامح قومية

عندما عرض تمثال « استشراف » للفنان « عبد الهادي الوشاحي » للمرة الاولى ببينالي القاهرة الثاني ، لفت أنظار النقاد ، والفنانين ، والجمهور اليه . وتنوع شكل الاهتمام ، وتباين ، ورغم ذلك ، فقد كان هناك اجماع . . . جاء صريحا أحيانا ، ملتويا أحيانا أخرى حول الحضور المفاجيء لهذا الشكل المنحوت . . . ففي المنحوتة جراءة في التكوين ، وحيوية في الاداء وخروج على الطابع السكوني ، الذي يميز المنحوتة المصرية المعاصرة - سواء التزمت الاصول المدرسية أو خرجت عليها - وفي نفس الوقت تعبير عن أحلام واقع انساني لم تنطفئ آماله بعد . ولقد أيقظ التمثال في الذاكرة طيوف منحوتات أخرى . لا يجمعها الزمان ، ولا المكان ، ولا الاسلوب الفني . . . وان جمعتها وشائج تربط هذا الشتات . أول طيف لمع في الذاكرة كان طيف تمثال « نصر ساموثراس » وتلاه تمثال « مدينة بلا قلب » للنحات الروسي الاصل « أو سيب زادركن » ، وتمثال « الخماسين » لقنائنا المصري « محمود مختار » والتمائيل الثلاثة ظلت ، وما تزال ، محركا لنوازع الخلق لدى عديده من الفنانين ولم تولد تلك الاعمال الفنية ميلادا شسيطانيا ، بل ولد كل

استشراق : للمثال عبدالهادي الوشاحي



منها في سياق ثقافي مختلف، فارتبط تمثال «ساموتراس» الاغريقي بما يطلق عليه الاسلوب « البرجاموني » (نسبة الى مملكة برجامون) التي تميزت منحوتاتها بالطابع (الدينامي) وامتزجت تعبيرية « زادكن » الحريفة بالتكيفية التي ولدت في فرنسا وارتبط « مختار » بالفن الفرعوني ، أو بالكلاسيكية المصرية - كما أفضسل - وبين هؤلاء الذين أثروا في الذاكرة نرى « الوشاحي » قد اختار لنفسه طريقا حاول به أن يقيم جسور التواصل مع انجازات الفن المعاصر الاوربي . وبالذات الاسلوب التكيفي ، دون أن يقطع الطريق على نفسه مع (جوهر) الكلاسيكية المصرية .

المرأة الاسنطورة . هي القاسم المشترك بين «ساموتراس» و « الخماسين » ، و « استشراف » . فهي « آلهة » عند المثال الاغريقي ، وهي « الوطن » عند « مختار » - الذي كان مفتونا بساموتراس . وهي « زرقاء اليمامة » عند « الوشاحي » . وليس نادرا على « المرأة » أن تتجسد رمزا قوميا . يستشرف المستقبل ، أو رمزا للحرية التي تقود الشعب ، بل النبأ هو أن تظهر مهزومة . منكسرة . على النقيض من « الرجل » الذي يقع عليه - في معظم الاحوال - عبء الانكسار ، والتمزق ، والاحتجاج . لهذا استعارة « زادكن » محورا لمنحوتته المثيرة « مدينة بلا قلب » .

يجمع بين تلك المنحوتات . أيضا ، الطابع الميداني ، « قساموتراس » تتوج - أو كانت تتوج - مجمعا معماريا في الهواء الطلق ، و « مدينة بلا قلب » تحتل ميدانا

بروتردام ، بينما ينتظر « الخماسين » و « استشرافا »
 ما يجود به الامل من ميادين وميزانيات ، واصرار ا
 فى الوقت الذى اختار مبدع المنحوتة الاغريقية ،
 « زادكن » و « الوشاحى » وضعا معقدا للعمل الفنى .
 اتسمت منحوتة « مختار » بالسلاسة ، والبساطة
 الفرعونية ، اختار المثال الاغريقى لتمثاله المجنح لحظة
 الهبوط على مقدمة السفينة ، واختار لكتلة التمثال أن
 تكون « فعلا » و « رد فعل » ، « فعلا » بوجودها
 و « رد فعل » لقوة غير مرئية ، ولكنها مؤثرة . . هي قوة
 الرياح ، التى تضغط على ثوب الالهة الرقيق الفضفاض
 وتدفع جسدها الى الخلف ، فتبرز - بقوة الضغط - عطايا
 الجسد الانثوى ، وشجاعته معا ! لقد جعل المثال من
 « الثوب » وسيطا . . يشف عن خريطة الجسد ، وعن
 عفته أيضا ، كما يسجل بصمة الرياح فى نفس الوقت .

وكما التزمت منحوتة « ساموتراس » بمفهوم عصرها فى
 « الكتلة والفراغ » ، والاحتفال بوسائط تعبيرية نمطية
 كالثياب ، ارتبطت منحوتة « الخماسين » بمفهوم
 الكلاسيكية المصرية المعارض . فاحتفظ « مختار » بكتلة
 صريحة . راسخة . متحدة . لا فرق فيها بين غطاء ،
 وجسد مغطى . ومن ثم كان لا مفر من مقاومة الايحاءات
 الحسية المباشرة ، ورفعها الى منطقة التأمل الذهنى . ذلك
 لان « درجة » ارتباط « مختار » بمنهج لا يحتفل كثيرا
 بالمعارض والوقتى قد وضعه ، دون شك ، فى موضع لا يخلو
 من الحرج . فهو عندما قرر أن يعبر عن لحظة عاصفة ،
 وأن يجعل من الكتلة كيانا يتوتر بالفعل ، ورد الفعل . .
 كان عليه أن يتخطى حاجز سكونية المنحوتة الفرعونية ،

وحاجز « التابو » الاخلاقي ، وان يستلهم من انجازات
الفن المعاصر ما يعينه على هذا ، وان كان لابد من الاعتراف
بان « الخماسين » كان محاولة أولى للتمرد - شديدة
الحذر - على التزامه بأصول الكلاسيكية المصرية ، ولابد
من الاعتراف ، أيضا ، بان تلك المنحوتة كانت أول نموذج
مصري معاصر للنحت التعبيري .

تتفق الكلاسيكية المصرية ، والاغريقية - بل قل كل
المذاهب قديمها وحديثها - على ثوابت مبدئية ، أبرزها
مبدأ « الوحدة العضوية » . تلك الوحدة المكلفة بجمع
شئيات العناصر المتناقضة ، والتوفيق بينها ، ولقد كان
التوفيق بين هذا الشئيات ، فيما مضى ، أقل عسرا منه الان
فالوحدة التي كان ينتظمها منظور ثابت (والحديث هنا
عن النحت) كان يحتاج لها أن تتم عبر انتقالات منطقية من
كتلة الى أخرى ، لا تفاجيء العين . بمفاجآت جوهرية .
فنحن عندما نتطلع الى « ساموتراس » من « الامام » نتوقع
- على وجه اليقين - عناصر الجسد من « الخلف » على
النقيض من المنحوتة المعاصرة . مثل منحوتة « زادكن »
ومنحوتة « الوشاحي » ، فقد ترتب على تفتيت « المنظور »
تفتيت الطرق المعبرة . المحفوظة . للوصول بيسر -
أو بمعنى أدق - بميكانيكية ، الى « الوحدة العضوية » ،
وبالتالي فقد كان على الفنان المعاصر اكتشاف امكانيات
جديدة للوصول الى مبدأ قديم ، ولم تكن الطرق الجديدة
- التي يتميز بعضها بالتعقيد - للوصول الى مبدأ قديم
مجرد مباريات عبثية كالطريق الى أذن « جحا » اليسرى عن
طريق يده اليمنى أو العكس ! . بل أن تلك المسالك
كان لابد من أختراقها من أجل جوانب جديدة من الشراء

التعبيري ، والجمالى . وكانت « التكعيبية » فى التصوير
أولا ، أحد أبرز طرق الفن المعاصر فى تفتيت المنظور ثلاثى
الابعاد ، والبحث عن البعد الرابع ، أو الزاوية المختلفة
عن العين ، وبالتالي الخروج من دائرة السكون ، الى الحركة
من الجمود عند زاوية نظر واحدة الى الانطلاق الى كل
الزوايا . . وجعلت من رحلة العين حول الشكل المجسم
فى الفراغ رحلة مع المفاجآت المنشطة للحواس ، والذهن .

اختار « الوشاحى » لمحتوئته « وضعاً » مركباً ، يذكرنا
« باللمحة » المركبة التى اختارها - كما سبق الإشارة -
مندع « ساموتراس » لتمثاله ، لكن فى حين عجز المثال
الاغريقى عن اللحظة المشحونة بوحدة المنظور ، وواقعية
النسب ، وواقعية ردود الأفعال . . تحرر « الوشاحى »
- بمباركة مشروعية انجازات الفن الحديث - من كل هذا
. . ومن ثم فعلى المتلقى المعاصر أن يتحرر بدوره من الربط
الواقعى . السببى . بين اندفاع كتلة الغطاء ، أو الملاءة
الطائرة من ناحية ، واندفاع كتلة الجسم ، وضغط الريح
« المفترض » من ناحية أخرى . بل عليه أن ينسى - أصلاً
- مشابقتها مع الواقع . . أو يستخرج منها تقريباً لاجداث
لم تقع فى الواقع أو الخيال . . فيتصور أن هذا الغطاء
(كان) يغطى جسد المرأة / التمثال . . ثم طار ، وأن
الذى طيره هو « الهواء » العنيف ، الذى تسبب فيه
اندفاع المرأة لئیس المتلقى هذا تماماً . ويركز
فقط على « الكيفية » التى تشكلت بها المنحوتة . وإذا
كان لكل عمل فنى (شفرته) ، فانه يمكن بتحليل
شفرة « استشراف » أن نكتشف أننا أمام محاولة لتقديم
إضافة على مستوى الشكل ، وعلى مستوى الرؤية

والقضايا التي تشغل الفنانين المصريين والعرب مثل :
(الاتباع ، والابتداع - الأصالة والمعاصرة - الموروث
والوافد - المحلية والعالمية ..) الى آخر تلك الصياغات
ان المتأمل لتمثال « الوشاحى » يكتشف أنه اختار
طريقا مغايرا لطريق « مختار » ففي الوقت الذي استعار
فيه مختار أسلوبا لا يتسق مع الغرض التعبيري .. كان
« الوشاحى » أكثر مرونة ، فلم يطبق حرفية الكلاسيكية
المصرية ، وحاول - في نفس الوقت - تمثيل الأسلوب
التكعيبى ، فاستعان بالمسطحات العريضة • السلسلة •
التي حفلت بها الكلاسيكية المصرية ، كما احتفظ بانسدادية
واستمرارية الخطوط الخارجية • تلك الخطوط التي
رسمت حدودا واضحة ، وأنيقة للكتلة والفراغ المحيط بها
أو داخلها • وجاءت كتلة ..

كتلة نحتية / انسانية جديدة ، لا شبيه لها فى الواقع
توحى ولا تصرح • تستجمع أجزاءها من الطير ، والحيوان
والحشرات ، ومن ذكر الانسان وأنثاه ، بل ومن تضاريس
الارض الصحراوية •

ان أول ما يلتفت النظر هى تلك « الكتلة » الطائرة -
التي يفترض أنها تمثل غطاء المرأة - وهى لا تماثل جناح
« ساموتراس » الذى يبرر الهبوط الآمن على مقدمة السفينة
فاندفاعها ليس رد فعل ميكانيكى لاندفاع كتلة المرأة الى
الامام بل العكس • والواقع أن كتلة المرأة لا تندفع
باستقامة نحو الامام ، بل تجمع بين الاندفاع ، والسكون ،
الاندفاع الى أكثر من اتجاه ، والسكون المتشبهت بركائز
ثابتة ، الاندفاع العنيف • المضطرب • والسكون المشحون
القلق !

الغريب في الامر أن كثيرا من الفنانين الذين اتقيت بهم في ذلك المعرض ، وأكثرهم ينتهج نهجا معاصرا في الابداع . . تركزت اعتراضاتهم في نقطة رئيسية هي كون الكتلة الطائرة ليست رد فعل (واقعي) للوجهة التي اندفع اليها جسد المرأة !

ان الكتلة الطائرة - التي برزت في تقديري ، وجود التمثال - قد شغلها الفنان من الامام ، ومن الخلف بكل ما يمنحها القوة ، والسيطرة على الخيز الذي تشغله بخرقها فراغان . يلفغان من ثقل الكتلة ، ويشسكلان نقطتي اشارة ، يلتف حول الفراغ الاول - الرئيسي - على لجانب الایسر للمشاهد من الامام - خطان يمتد اعلما . . طويلا . متصلا . مندفعا . . حتى اذا وصل الى صدر المرأة قام بتكوينه ، بينما يلتف الخط الاخر التفاتة بارعة . . مكونا في نهاية رحلته الساق اليمنى . وعند تأمل لفراغ الاول تستشعر احياء بشكل عين . . يؤكد شكل كف ، وقم صارخ في نهاية الكتلة . . غير أن الفنان اعترف بأن هذا الشكل كان محض مصادفة . اما نفس الكتلة لطائرة - من الخلف - فانها تواجهنا بتضاريس وعرة ، لا تسمح بنفس القدر السابق من الانسيابية ، والاسترسال هي بهذا الاختلاف تقدم لنا وجها جديدا لم تكن نتوقعه . ن هذا الوجه الآخر يجمع بين عناصر متنوعة ، ارتفاعات . انخفاضات متباينة ، يفصل بينها حدود خطية واضحة . وتجمع كتل النحت البارز تلك - أو تكاد تقترب من روح النحت البارز - بين تضاريس الصحراء ، . أجنحة الوطاويط ، ولقد شاهد فيها البعض أجنحة للجراد ايضا ! . وربما كان الفنان بريثا . . فلم يعمد الى تلك

الايحاءات ، لكن مهما كان الامر فالاكيد انه عمده كل
العمد الى ابتكار كيان نحى واحد ، يجمع بين شسكات
مختارة اكثرها ، فضلا عن عامل المصادفة المشروعة !
.. وهو فى طريقه الى تكوين هذا الكيان النحى - او تلك
المرأة/الاسطورة التى تجمع كل الصفات - لا يستطيع الا
أن يحدث تحولات فى اجزائها المختارة لتتنسق مع بناء
لا يلفظها لكونها غريبة عنه ، وخلق علاقات متبادلة ،
ومتوازنة بين الشخص ، والمجرد من العناصر ، وذلك
بتشخيص المجرد ، وتجريد الشخص .. فأصبح انتماء
« المرأة » الى البناء النحى الرمزي أكثر من انتمائها الى
ملامح واقعية للمرأة ، ولو حكمنا عليها من الظاهر لتساءلنا
فى شك : أهى امرأة حقا أم رجل ؟! .. فاذا انصرفنا الى
الكائنات المجردة . الطائرة . فأننا نشاهد على الجانبين
.. بصمات لكائنات - حية ، وطبيعية .

كما نعلم طريقا بشجرة ، أو بيت ، فأننى أتمسك -
مؤقتا - بواحد من الاسقاطات .. أعنى الوجه الصارخ فى
طرف كتلة الملاءة ! .. ذلك الطرف الذى يجذب جسده
المرأة جذبا ، وان لم تستجيب بنفس درجة استجابة
« ساموتراس » للرياح وظهر أن لديها من القوة ، والسمود
ما مكنها ليس فقط من مقاومة هذا الوجه الصارخ وكتلته
الطائرة ، بل أيضا من الوقوف متأمله . متطلعة . فى
سكون .. خطرا بعيدا قادما .. غير أنه أدرك أن هذا
السكون الذى تفرضه حالة التأمل ، والتطلع قد يكسر
الايقاع الدينامي للتمثال ، فأنشأ علاجات ذكية بين الخطوط
الهندسية المستقيمة ، والمنحنية ، والمستطحات الحادة ،

ونحفت من كتلتى الذراعين .. ليجعلنا نشعر اننا أمام وحدة من الخطوط الحية ، والحادة .. تقطع الفراغ قطعاً وتشكل مع فراغ الساقين ، وفراغ الكتلة الطائرة رباعية تربط كل أطراف التمثال . الفراغات مرسومة بعناية ، وتكشف عن ميل الى اناقة الكلاسيكية المصرية ، ولقد دفعه هذا - فى تقديرى - الى أن يؤنق الشحنة التعبيرية أو يجعلها ، على النقيض - مثلاً - من منحوتة « زادكن » العنيفة . وإذا كان « الفراغ » فى المنحوتة الكلاسيكية يقوم - بشكل عام - بدور وصفى .. بمعنى تحديد كتلة مشخصة ، فإن الفراغ فى المنحوتة المعاصرة يقوم بأكثر من دور ، وفى منحوتة « الوشاحى » - مثلاً - يقوم بالإضافة الى رسم الحدود الخارجية (الوصفية) ، برسم فراغات داخلية تسمح بتخزيم مجمل عناصر التصميم ، كما تسهم برسم كتل فراغية معبرة ، وتشكيل بعض ملامح الهيئـة الانسانية ، كشكل العينين ، اللتين تبدوان فى حالة حركة وتغير كلما تغيرت درجة الاضاءة الساقطة عليها من أعلا ، وكلما تبدل موقع المتلقى أيضاً . ويتفاوت « الفراغ » من الرقة الى الحدة ، فإذا كانت العينان تتخلقان فى رفق ، فالهجرة الممتدة فى استقامة من أسفل الصدر حتى نهاية الظهر ، تبدو قاسية ، وحاسمة . تنقل الضوء من الجانبين بلا مواربة ، ولا التواء .. وقد زاد التجويف حدة مسطح الصدر ، اللذان يتماسان فى قمة هرمية . تساءلت وأنا أتأمل هذا التجويف ^{الحاجز} : هل هو حاد بسبب استقامته ، أم لكونه بؤرة ، ومجوراً لقوى رئيسية من الخطوط الدرامية ؟ .. لكن .. أيا كانت الاسباب فإننا الغاءه بسبب ارتبـاكـا شديدا ونفيا لمركز من أهم مراكز

القوى في التمثال ، وكان لابد من الاحتشاد لتقوية الترابط بين الكتلة الطائرة - أو البطل الحقيقي - والكتلة المشحونة التي تميل ، وتقترب من التلخيص التجريدي ، بينما لم يعان نفس المعاناة في الزاوية الخلفية ، حيث اختفت المرأة أو كادت ، ولم يظهر منها بوضوح إلا ما يشبه قاعدة التمثال أمامها أي عائق وهي تتندفع في طريقها صوب الأرض . لم أتساءل وأنا ألتقي بالوجه الخلفى للتمثال ان كان ما أراه ملاءمة ، أو جناسا لكيان انفسان غامض ، بل ما أثارني هو ذلك الاندفاع المثير في الفراغ . تلك الصرخة المعترضة . . التي تثير الكامن في النفس ، وتحرك الراكدة منها . . ونكتشف ان الحرس على الاناقة لم يخف الاضطراب الداخلى ، وهددة المشاعر بل شذيه ، ولطفه ، فهو لا يريد أن ننسى أننا أمام عمل فنى ، ممتع ، منفذاً بخامة « البوليستر » ، ومقياسه ٧٠ x ١٧٠ x ١٠٠ !

(الخلاصة)

١ - ان الفنان المصرى المعاصر فى موقف حضارى حرج فهو لم يوجد فى سياق ثقافى متصل - شأن زميله الاوروبى - بل وجد بعد سلسلة طويلة من الانقطاعات ، فلم يتع للكلاسيكية المصرية أن تنمو نموها الطبيعى مثل الكلاسيكية الاغريقية ، التي تنوعت عبر رحلتها الطويلة ، وتقبلت تحولات فى بنيتها ، وكان هذا - كما قلت - طبيعياً ، وبمعنى آخر ، داخلياً . أما الاضافات الخارجية التي عضدت النموذج الاوروبى فقد جاءت عبر اختراقه قارات العالم . (فعندنا استهلك الفنان الاوروبى المعاصر إنجازات

عصر النهضة اخترق قارات العالم لاكتشاف امكانات جمالية
وتعبيرية جديدة ويختلف هذا .. في الدوافع ،
والنتائج - عند المقارنة - مع ذلك الامتزاج ، ألا يعنى
أدق « التكيف » الذى حدث فى الاسكندرية القديمة بين
ملامح من الفن الاغريقى والرومانى والكلاسيكية المصرية .
٢ - كما أنه لا يتصور أن يستعير الفنان الاوربى الان ،
منهج - قناع - الكلاسيكية الاغريقية ، فمن غير المعقول ،
أيضا ، أن يلوذ الفنان المصرى المعاصر بالقناع الفرعونى
ولقد أدرك « مختار » - كما تدل على ذلك منحوتة الخماسين
- صعوبة الاستمرار فى الاختفاء خلف القناع الفرعونى ،
فأعلن قدرا من التمرد المحسوب ، والكاشف فى نفس
الوقت عن قصور الاضافة - من الداخل - الى ارث قديم
ولقد كان الخطأ الذى وقع فيه معظم الفنانين بما فيهم
الرائد « مختار » قبل الخماسين على الاقل - هو تفسير
« الزمن » الفاصل بين الاصل القديم ، والاستعارة المعاصرة
من أى دلالة ، وكان التواصل لا يعنى سوى الاستعانة
بنفس الوسائط الفنية القديمة .. واستعارة الملامح
الخارجية ! ..

ولان مصر قد أتبع لها ثلاثة مدارس فنية ، أو ثلاثة
وجوه : الفرعونى ، القبطى ، الاسلامى . فمن الممكن - من
وجهة النظر تلك - تطبيق منهج « الانقضااض » على أى
منها ، ولا مانع من الانقضااض عليها جميعا رغم ما بينها
من تفاوت حاد . ودخلت فى الخط مؤسسات نفعية ،
فغلبت الثقافة البترولية - على سبيل المثال - الزخرفة
الاسلامية ، والحرف العربى دون ما عداها من (استعارات)
٣ - ولان من المستحيل حشر المساحة الزمنية الفاصلة

بين فنان القرن العشرين واثرة الفنى ، بأحداث تاريخية
مغايرة كانت قتيح - لو حدثت - حيوات متنامية ، أو
(متصلة) لأن من المستحيل ذلك ، فليس أمام
الفنان المصرى المعاصر سوى (استلهام) جوهر
الكلاسيكية المصرية ، باعتبارها النبع الأم • الذى
أضفى على المدرسة القبطية ، والاسلامية بعضا من ملامحه
وهذا « المشترك » هو الميل الى البناء ، والاحتفال بالنقاء
الخطى ، واختزال الزخرفة ، والتمسك بـ « التابو »
الاخلاقي ، الذى يحول دون حوشية التعبير • ولقد كانت
الكلاسيكية المصرية ملهمة للفنان الاوروبى المعاصر ، وقد
« أسهم » وجودها فى ابتكار بعض أساليب الفن المعاصر
كالاسلوب التكعيبى وقدم بذلك عملا نحتيا ، أعده نموذجا
فى تحقيق معادلة صعبة ، هى كيف « يلتقط » الفنان هذا
« المشترك » ، الدائم المتصل ، وأن يستنطقه لغة معاصرة •

فهرس

ص	
٧	مقدمة
٩	الفنان : صبرى منصور وذكريات القرية
٢٠	انجى افلاطون : والبحث عن الجذور
٣٥	البهجورى : ووجوه الفيوم
٤٨	عز الدين نجيب : بين فن المستوى وفن التأثير
٦١	محمد حجى : والخيارات الثلاث
٧٦	عالم الفنان : معدوح عمار
٨٥	سيد سعد الدين : والتصوير النحتى
٩٤	على دسوقى : والفن البرىء
١٠٨	محسن شرارة : والتجريب فى الفن
١١٩	محمد رزق .. عاشق المطروقات النحاسية
١٣٢	صبرى ناشد .. راهب النحت الخشبى
١٤١	غالب خاطر : وفن الاحتجاج
١٥٤	مفردات عالم نوار الرمزى
١٧٢	البحث عن ملامح قومية

رقم الايداع : ٥٨٧١ / ٨٨

الترقيم الدولى : ٤ - ٣٨٣ - ١١٨ - ISBN٩٧٧

الملاك

فبراير ١٩٨٩ • المجلد ٧٥ • قرضا
٤٠ عاماً على رحيل

الهدى الأكبر
منارة وفنارة
العقل
والدين

أم كلثوم
الصوريات العربية



المهلال مرآة العقل العربي

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

السيد / عبد العال بسيوني زغلول -
الكويت : الصفاة - ص. ٠ ب رقم ٢١٨٢٣

13079 - تليفون ٤٧٤١١٦٤

أسعار البيع للعدد العادى فئة ١٠٠ قرش :-

سوريا ٥٠ ليرة ، لبنان ٧٠٠ ليرة ، الاردن ٦٠٠ فلس ، الكويت ٥٠٠ فلس ،
العراق ٤٥٠٠ فلس ، السعودية ٧ ريالات ، البحرين ١٢٠٠ فلس ، الدوحة
٨ ريالات دى ٨ دراهم ، أبو ظبى ٨ دراهم ، مسقط ٧٥٠ بيسه ، تونس
١٦٥٠ مليما ، المغرب ١٥ درهما ، غزة والضفة ٧٥ سنتا ، اليمن الشمالية
٨ ريالات ، عدن ١٥٠ سنتا ، إيطاليا ٣٠٠٠ ليرة

منتہی سورا الازہکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET